

Art. 9
(2)

Artes. 9

6

6

Herz

königl. Bibliothek

in

Regensburg.

Kurzgefaßtes
Handwörterbuch

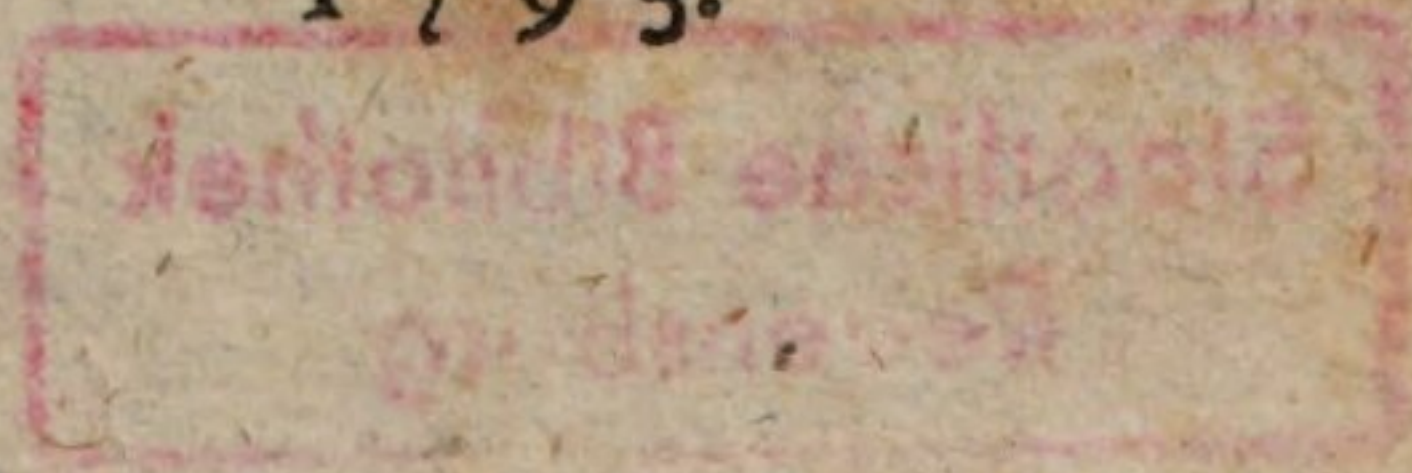
über
die schönen Künfte.

Von
einer Gesellschaft von Gelehrten.

Zweiter Band.

Leipzig,
bei Voss und Compagnie.

1795.



Kunstgelehrter

Handwörterbuch

der schönen Künste

aus dem Nachlass von G. F. Schlegel

Staatliche Bibliothek
Regensburg

Handwörterbuch

über

die schönen Künfte.

Ersten Bandes zweiter Theil.

E — I.

Kur z g e f a s t e s
H a n d w ö r t e r b u c h
ü b e r d i e
g e s a m m t e n s c h ö n e n K ü n s t e .

E.

E.

(Musik.)

Dieser Buchstabe ist die Benennung für die dritte Tonstufe der heutigen diatonischen Tonleiter, und macht von C, welches Intervall als die erste gilt, die große Terz aus. Nach der guidonischen Salmisation heisst dieser Ton Mi. Als Tonart betrachtet, hat der Ton E, in der seine Vorzeichnung, die in vier $\sharp$ besteht, mit Cis moll, aber in moll, da sie nur in einem einzigen $\sharp$ besteht, mit G dur gemein. B.

E b e n e .

(Schöne Gartenkunst.)

So langweilig und ermüdend eine Ebene, als ein Ganzes an und für sich selbst, ist, so angenehm und unterhaltend kann sie werden, wenn der Gartenkünstler sich derselben als eines Theiles eines Ganzen gut zu bedienen weis.

Sie selbst ist keiner andern Vermannigfaltigung empfänglich, als derjenigen, welche aus einzelnen und gut gruppierten Bäumen und niedrigem Gesträuch entspringt; diejenigen, welche es versuchten, der Ebene durch aufgeworfene kleine Hügel Mannigfaltigkeit und Abwechslung zu geben, bewiesen immer die Wahrheit der de Lilleschen Verse:

— *dans un sol égal un humble monticule
Veut être pittoresque, et n'est que ridicule.*

Das Angenehme, welches eine Ebene einer Gartenscene geben kann, muß sie von den umgebenden Theilen entlehnen. Dichte Baumgruppen, kleine Haine, in Buschwerk sich verlierende Gebäude, sanft anschwellende, oder steile, bekleidete Anhöhen werden um desto reizender erscheinen, je mehr uns die Einförmigkeit der Ebene mannigfaltige Formen und Gegenstände wünschen liefs; und vermöge einer Zusammensetzung der Art wird die an und für sich langweilige Ebene zu einem Mittel höherer Schönheit.

Die Idee der Bequemlichkeit, der Freiheit und des Ungezwungenen, die nach Hirschfelds Ausdruck eine Ebene in uns erweckt, kann durch einen frei irrenden Bach, durch einen kleinen unregelmässigen Weiher noch erhöht werden. G.

E b e n m a a f s.

(*Baukunst.*)

Siehe den Artikel Symmetrie.

E c h i n u s.

(*Baukunst.*)

Die aus dem Griechischen entlehnte Benennung eines architektonischen Gliedes, welches in unserer Sprache der Wulst genennt wird. (Siehe den Artikel Glieder.) Bisweilen bezeichnet man damit auch eine Verzierung des Wulstes, die aus auf die Spitze gestellten Eiformen besteht. G.

E c h o.

(*Musik.*)

Ecco, Eco. Dieses griechische Wort bezeichnet jeden Ton oder Schall, der von einem festen Körper zurück geworfen, und hierdurch verdoppelt wird. Geschieht dieses einmal, so nennt man es ein einfaches, geschieht es aber zwei- oder mehr Male, so heisst es ein doppeltes oder vielfaches Echo. In der Musik wird unter einem Echo (*echo interveniente*) ein solches Tonstück verstanden, in welchem von Zeit zu Zeit, und sehr leise, eine gewisse Anzahl von Noten am Ende von Einschnitten oder Perioden wiederholt wird, welches Nachahmung jenes Falles vorstellen soll, und auf verschiedene Art geschehen kann, auf

auf einzelnen Instrumenten, Orgeln u. d. gl. oder bei Orchester-Stücken durch zweckmässig gewählte Instrumente, denen man einen etwas entfernten Platz giebt, wenn sie die Täuschung, als käme der Ton gleich dem eines Echos, aus der Ferne, durch einen leisern Vortrag zu bewirken nicht fähig sind. Gegenwärtig stehen Tonstücke der Art nicht mehr in einem so hohen Werth als ehemahls, und kommen daher auch seltener vor. Ein Verlust, der wegen ihres geringen Gehalts in Beziehung auf Kunstsin, so gar schwer nicht zu verschmerzen ist. *B.*

E d e l.

(*Aesthetik.*)

Unerachtet das Sittlich - Edle von dem Edlen für den Geschmack (das Moralisch - Edle von dem Aesthetisch-Edlen) wesentlich verschieden ist, so hängt dennoch der letztere Begriff mit dem ersten so genau zusammen, daß er ohne jenen nicht bestimmt und entwickelt werden kann. In sittlicher Hinsicht nennen wir einen Menschen edel, wenn er eine Fertigkeit edler Handlungen besitzt; edle Handlungen aber beziehen sich, so scheint es, jederzeit auf unsre Mitmenschen, und zwar sind es Handlungen von vorzüglichem sittlichen Werthe, Handlungen, zu deren Hervorbringung eine ganz vorzügliche Stärke der Seele, eine ausgezeichnete Kraft der Vernunft, die Neigungen und Gefühle der Sinnlichkeit zu überwinden, oder auch eine musterhafte Feinheit der Urtheilskraft gehört, mit welcher man seinem Mitmenschen auf eine Weise wohlthat, wodurch seine Verhältnisse, und die daraus entspringenden Gefühle am meisten geschont werden, und der Zuwachs von Glückseligkeit, den man ihm ertheilt, ihm auf das Reinste und Vollendeteste zukommt. Gesinnungen, welche den Grund solcher Handlungen ausdrücken, nennt man ebenfalls edle Gesinnungen.

Das Edle für den Geschmack, das Aesthetisch - Edle hängt mit dem Edeln für die sittliche Vernunft zusammen, aber sein Zusammenhang mit demselben ist nicht ganz leicht zu fassen.

Die meisten Geschmackslehrer haben das Edle für den Geschmack entweder dem Edlen für die moralische Vernunft zu sehr angenähert, oder es zu weit davon entfernt, manche haben beide, möchte man sagen, identificiert. Das Aesthetisch - Edle in einem Kunstwerke gehört entweder den Gegenständen an, welche

den Stoff ausmachen, oder der Form, der Art der Darstellung, Anordnung und Bezeichnung. Im ersten Falle können die Gegenstände nur Menschen sein. Im zweiten kann man das Edle einem jeden Werke der bildenden Kunst zueignen, zu welcher Gattung es auch gehöre. Das Edle der Gegenstände selbst findet demnach vorzüglich in historischen Stücken Statt. Der Begriff dieses Edlen hat keine Schwierigkeit, er drückt moralisch edle Handlung, Gefinnung, Charakter aus, welche sich in sinnlicher Gestalt mit augenblicklicher Evidenz ankündigen.

Wenn wir das Edle der Gegenstände anerkennen, so eignen wir es den Personen, welche im Werke dargestellt erscheinen, selbst zu. Wenn wir hingegen das Edle in die Form setzen, so betrifft dieses Urtheil den Künstler selbst, und ihm theilen wir eigentlich mit demselben das Prädicat des Edlen zu, wenn er durch die Art seiner Darstellung seine moralische Stärke, den Umfang, die Lauterkeit und Feinheit seines sittlichen Gefühls ausdrückt. Wenn wir einer Landschaft das Edle zueignen, so müßten wir gar keinen oder einen sehr schwankenden Begriff damit verknüpfen, wenn wir es in die Gegenstände selbst setzten, welche weder selbst edel sein, noch auch an sich eigentlich edle Gefinnung erregen können. In der wirklichen Natur nennen wir gewiss keine Landschaft edel, sondern nur in der nachahmenden Darstellung des bildenden Künstlers, oder der verschönernden Anordnung und Ausbildung des Gartenkünstlers *).

Das Edle der Form zeigt sich am Einleuchtendsten und auf das Liebenswertigste in dem Ausdrücke der Leidenschaften, der sich an den Personen, die in einem Werke der schönen Kunst vorkommen, zeigt. Wir verzeihen den Mangel desselben in dieser Hinsicht eben so wenig dem epischen und dramatischen Dichter, als dem Historienmaler.

*) Eben so wenig nennen wir eine Landschaft der rohen Natur unedel, wohl aber die Darstellung und Nachahmung davon durch Kunst. — Ein Garten im französischen Geschmack ist eben so wenig edel, als ein Garten im wildesten englischen Geschmacke. Nur ein Garten, welcher die landschaftliche Natur, mit Einheit und Harmonie nachahmt, kann auf das Prädicat des Edlen Anspruch machen. — Sehr irrig glauben Einige neuere Theoristen die Veredlung der Gärten könne durch Vereinigung des Französischen und Englischen Geschmacks bewirkt werden, eine Vereinigung, welche mir nicht viel anders zu sein scheint, als Hexameter mit Reimen.

ler. Der Ausdruck der Leidenschaft ist dann edel, wenn die Leidenschaft, obwohl sie im Spiele ist, doch als der Vernunft untergeordneter scheint, und der Grad, in welchem sie erregt, die Art, wie sie geäußert wird, die Würde der menschlichen Natur auf keine Weise beleidigt. Von dem edlen Ausdrücke der Leidenschaft also ist alles entfernt, was das Gefühl des Betrachters empören, und von der Anschauung abschrecken könnte, alles, wodurch der Mensch sich als blosses Thier zeigen würde, alles, was die sittliche Empfindung und den Anstand beleidigen könnte. Der Ausdruck der Rachbegier würde nicht edel sein, wenn er gräßlich wäre*), nicht edel der Ausdruck von Geschlechtslust, wenn er grobe Lascivität enthielte, nicht edel der Ausdruck von satyrischer Laune, wenn er sich dem Sarkasmus näherte.

Das Edle in der eben bestimmten Bedeutung muß, wie ich bereits angedeutet, vorzüglich in historischen Stücken der bildenden Kunst Statt finden, welche Handlungen darstellen, bei welchen starke und wilde Leidenschaften im Spiel sind. Und kein Künstler hat vielleicht eine so große Aufforderung und eine so glänzende Gelegenheit, jenes Edle erscheinen zu lassen, als der Schlachtenmaler, in dessen größten und kühnsten Compositionen doch durchgängig das Edle herrschen muß.

Man bemerkt sehr wohl, daß das Edle im Ausdrücke der Leidenschaft dem Werke, an welchem es sich findet, den Charakter des Erhabenen ertheilet. Selbst der Elegie, einer Dichtungsart, welche psychologisch betrachtet, mit dem Erhabenen nur in sehr entferntem Zusammenhange zu stehen scheint, kann Erhabenheit durch das Edle im Ausdrücke der gemischten Empfindungen, welche sie enthält, zukommen.

Der Ausdruck von Seelengröße, verbunden mit Anmuth, erzeugt eine Art des Edlen, welche vorzüglich reizend ist, und eben sowohl bei dem männlichen, als

Z 3

dem

*) Man vergleiche, um den Unterschied einer gräßlichen, und einer durchgängig edlen Darstellung der Rachgier in einem glänzenden Beispiele zu finden, die erste Bearbeitung des *Clavigo* von Göthe mit der neuen in seinen Schriften 3. B. In einer ähnlichen Hinsicht kann man den *Julius von Tarent* von Leisewitz vergleichen mit den *Zwillingen* von Klingern, welches letztere Stück bey unleugbaren Vorzügen doch dem erstern vorzüglich deshalb nachsteht, weil die edle Darstellung der Leidenschaft, welche diesem, ich möchte sagen, eine gewisse Sublimität giebt, in jenem ganz vernachlässigt ist.

dem weiblichen Geschlechte Statt findet. So nennt man eine Gesichtsbildung, in welcher Hoheit der Seele mit Liebreitz verbunden ist, eine edle Gesichtsbildung, und in ähnlichem Sinne nimmt man es, wenn man von einem edlen Wuchse der Männer oder der Frauen redet. Die bloße Erhabenheit macht nie allein das Edle einer Gesichtsbildung oder eines Wuchses aus, es muß sich Anmuth damit vereinigen.

Nicht ohne Beziehung auf diese Bedeutungen des Begriffes Edel bezeichnet man auch durch ihn eine Gröfse der Formen, welche durchgängig in schönen Verhältnissen erscheint. So eignet man einer Säulenordnung das Edle zu, nicht bloß wegen der Erhabenheit, die in ihr liegt, sondern zugleich wegen der Annehmlichkeit, die damit verknüpft ist. Das Edle in Formen dieser Art spiegelt uns den Charakter des Künstlers ab; wir fühlen uns gedrungen, demjenigen Geiste, welcher solche Formen hervorbringt, einen hohen Grad des Moralisch - Edlen zuzueignen.

Es giebt aber auch außer diesen Arten des Edlen, wodurch der Künstler allezeit Gröfse der Gesinnung ausdrückt, noch ein andres, wodurch er die Lauterkeit und Feinheit seines Gefühls für Sittlichkeit und wahren Anstand ankündigt. Von diesem Gefühle geleitet, giebt er seiner Composition, bis auf die kleinsten Theile, Zweckmäßigkeit, vermeidet alles Triviale, entfernt jeden Zug, welcher die Harmonie des Ganzen unangenehm stören, und Gefühle hervorbringen würde, die der Hauptwirkung widersprechen. Ein in diesem Geiste gearbeitetes Werk muß man bewundern, denn in dem ganz Vollendeten ist wahre Hoheit; zugleich aber kann man ihm auch ein Gefühl der Liebe nicht versagen. Und dieser Charakter ist es, was ihm Anspruch auf das Prädicat des Edlen ertheilt.

Wenn man vom Style in Werken der poetischen und profaischen Litteratur das Edle fordert, denkt man es ganz in dem eben entwickelten Sinne. Das Edle des Styles betrifft eben sowohl die Darstellung der Gegenstände, als den Ausdruck von Leidenschaften und Gefühlen, als endlich auch den Gebrauch der Worte und Redensarten selbst. Darstellung von Gegenständen bekommt durch den Styl Adel, wenn das Grofse und Erhabene derselben nicht etwa durch müßige Züge und leere Ausdehnung geschwächt, durch gemeine oder wohl gar niedrige Züge herabgewürdigt wird, wenn vielmehr Präcision, Harmonie und Einfalt in der Darstellung herrschen; wenn das Schöne und Rührende derselben ohne alle Beimischung fremder, dem beabsichtigten Gefühle widerstreitender, oder gleich-

gleichgültiger Züge mit Homogeneität und Reinheit geschildert wird; wenn das wesentlich Widrige derselben durch Delicateffe gemildert, nicht bis auf den Grad ausgemahlt wird, wo es Abscheu und Eckel erwecken müßte; wenn das Lächerliche derselben nicht übertrieben geschildert, nicht mit groben Egoismus hervorstechend gemacht wird, überhaupt, wenn der Geschmack des Redenden oder Schreibenden jede Versuchung überwindet, bei feinen Beschreibungen sich ins Zwecklose zu verlieren, oder zur Begünstigung eines individuellen zufälligen Interesse, Seiten des Gegenstandes zu berühren, deren Beschaffenheiten eine mit der Hauptempfindung nicht zusammenstimmende Wirkung verursachen. Der Ausdruck von Leidenschaften und Gefühlen durch Styl ist edel, wenn sich in ihm kein Zug von Egoism findet, oder dieser sich doch so fein als möglich verbirgt, wenn der Enthusiasm nicht über die Grenzen einer des Menschen würdigen Schwärmerei in Fanatism übergeht, bloß sinnliche Neigungen nicht in thierische Wildheit ausarten, wenn der Leidenschaftliche oder Fühlende bei aller Bewegung seiner Seele doch noch eine gewisse Stärke und Selbstbeherrschung verräth, die Empfindungen nicht durch unmännliche Weichheit verächtlich erscheinen. Auch im Gebrauche der Worte und Redensarten liegt ein gewisses eigenthümliches Edles, welches sich vorzüglich durch Vermeidung alles Gemeinen, Trivialen und niedriger Nebenideen ankündigt, welche mit gewissen Worten, Redensarten und Wendungen verknüpft sind. Das Edle im Style ist unstreitig ein wesentliches Erforderniß, um einen Schriftsteller für classisch zu halten.

Die Dichtkunst hat keine Gattung, für welche das Unedle Wesentlich wäre, vielmehr gesteht jeder zu, daß alles Unedle schlechterdings aus ihren Werken verbannt sein muß. Wie kommt es, daß die schöne bildende Kunst Gattungen hat, deren Zweck es ist, das Unedle in seiner ganzen Niedrigkeit darzustellen? — Wir wollen es nur frei behaupten, sie hat an sich keine Gattung dieser Art, obwohl ihr solche von Nichtkennern und geschmacklosen Liebhabern zugeeignet werden. Carikaturen im Hogarthischen Geschmacke, Darstellungen von Schenkscenen, Bauergelagen, im Geiste mancher Niederländer, Werke dieser Art mögen sein, was sie wollen, Werke der schönen bildenden Kunst sind sie nicht.

H.

Eigenthümliche Farbe.*(Mahlerei.)*

Die Farbe, die einem Körper bei gewöhnlicher Beleuchtung eigen ist, wenn man ihn in der Nähe betrachtet. Ganz verschieden von diesem Begriff ist das, was die Sprache der Kunst Localfarbe nennt (man sehe diesen Artikel). Sulzer hat diese beiden Begriffe, vielleicht durch einen Ausdruck Hagedorns (S. 644.) verführt, als Synonymen genommen. G.

Einbildungskraft.*(Aesthetik.)*

Die Einbildungskraft muss von der sinnlichen Dichtungskraft wohl unterschieden werden. Jene ist bloß das Vermögen, sich Gegenstände der Sinne, der äußern und des innern Sinnes, klar vorzustellen, wenn sie gleich nicht gegenwärtig auf die Seele wirken, oder in der Seele durch Bestimmungsgründe, die außer der Einbildungskraft liegen, vorhanden sind; diese das Vermögen, neue Vorstellungen von möglichen Gegenständen für die äußern oder den innern Sinn selbst zu bilden (S. auch d. Art. Dichten).

Die Einbildungskraft, im eben angegebenen Sinne genommen, und zwar in einem sehr hohen Grade von Vollkommenheit, gehört wesentlich zum Genie für alle schöne Kunst; 1) in wiefern Einbildungen an und für sich in einem jeden Werke schöner Kunst vorkommen; 2) wiefern die Vollkommenheit des Dichtens großen Theils von der Vollkommenheit des Einbildens abhängt. Allein nach dem besondern eigenthümlichen Wesen jeder schönen Kunst gehört zum Genie für eine jede auch eine gewisse eigne Art von Vollkommenheit der Einbildungskraft.

Die Vollkommenheit der Einbildungskraft besteht: 1) in der Lebhaftigkeit derselben, welche darin besteht, daß die Bilder derselben sich der mit der Wirklichkeit der Gegenstände verknüpften sinnlichen Evidenz im höchstmöglichen Grade nähern; 2) in der Vollständigkeit, Klarheit und Bestimmtheit der Bilder; 3) in der Ausbreitung der Einbildungskraft, nach welcher sie gleiche Vollkommenheit für jede Art von Gegenständen besitzt; 4) in dem Reichtume derselben; 5) in der Schnelligkeit derselben; 6) in der

der Fixierkraft*) derselben; 7) in einer Lenksamkeit derselben nach Gesetzen, durch welche ihren übrigen Vorzügen kein Abbruch geschieht.

Kein Künstler bedarf so sehr einer mit allen diesen Vorzügen ausgestatteten Einbildungskraft, als der Dichter, unerachtet er keines seiner Werke der bloßen Einbildungskraft verdankt. Besonders zeichnet sich die Einbildungskraft des Dichters durch ihre Ausbreitung auf alle Gegenstände der Sinne, ihren Reichthum, ihre vorzügliche Lebhaftigkeit, Vollständigkeit, Klarheit, Bestimmtheit und Fixierkraft, für Gegenstände des innern Sinnes, endlich durch ihre ausnehmende Lenksamkeit nach Gesetzen aus.

Die Einbildungskraft des Tonkünstlers ist beinahe ganz eingeschränkt auf das mit innerer durch Leidenschaften und Neigungen erregten Empfindung verknüpfte physische Gefühl**), und Verhältnisse und Verbindungen von Tönen; nächst diesem ist sie besonders gerichtet auf Gegenstände der übrigen Sinne, wiewohl zwischen ihnen und den Eigenschaften hörbarer Dinge Analogie Statt findet.

Die Einbildungskraft des bildenden Künstlers, als solches, hat vorzügliche und herrschende Vollkommenheit für sichtbare Formen. Allein auch diese Vollkommenheit hat bei den Genieen für besondere Gattungen bildender Kunst ihre Eigenthümlichkeit, und der Landschaftler hat unstreitig eine Richtung und Vollkommenheit der Einbildungskraft, welche der Historienmaler nicht besitzt. Mehreres darüber in dem Art. Genie. H.

E i n c h ö r i g.

(Musik.)

Nach den von einem Chor, wenn es ein Singstück bedeutet, im Wesentlichen unter dem Artikel Chor angenommen.

Z 5

*) Es sei mir erlaubt, mich dieses Wortes zu bedienen, um die Fähigkeit einer Einbildungskraft zu bezeichnen, ein Bild zu einem gewissen Zwecke, oder auch ohne allen Zweck festzuhalten. Es bedarf keines Beweises, wie sehr besonders der bildende Künstler dieser Vollkommenheit der Einbildungskraft bedürfe.

**) Der Tonkünstler ahmt in seinen Werken nichts anders durch Töne nach, denn das mit gewissen Leidenschaften, Neigungen und Affecten natürlich und wesentlich verknüpfte Spiel der Lebensgeister.

genommenen charakteristischen Kennzeichen, läßt sich der Begriff von *einchörig* mit dem von *doppel-* oder *zweichörig* in so fern näher bestimmen, wenn man zwischen jenem ein- und zweichörigen Stücke gewisse Verhältnisse wie zwischen einem ein- und zweistimmigen Gesange annimmt. Das Verhältniß jeder Stimme für sich allein sowohl als ihr Bezug auf die andere, ist daher auch anwendbar auf Chöre, wenn diese entweder für sich allein, oder verbunden mit andern vorkommen, nur mit dem Unterschied, daß beim einfachen Gesange eine, beim Chore vier Stimmen ein Ganzes ausmachen, daß hier Melodie mit voller Harmonie, und den in selbiger Statt findenden kunstmässigen Behandlungen, dort aber in jeder Stimme nur einfache Melodie herrscht. *Einchörig* ist in einem andern Sinne ein Ausdruck, dessen man sich bei Flügeln, Guitarren und andern Instrumenten ähnlicher Art bedient, da er anzeigt, daß jeder Ton nur durch eine einzige Saite hervor gebracht wird. Was daher *zweichörig*, *dreichörig* u. s. w. in diesem Sinne heißen könne, ergibt sich von selbst. B.

E i n d r u c k.

(*Schöne Künste.*)

Die Wirkung, welche ein Werk der Natur oder der Kunst auf unsere Seele macht. Die Schweizergebirge machen einen erhabenen, Miltons, Klopstocks Teufel einen starken, erschütternden Eindruck; Cignani's Venus macht einen sanften, die Peterskirche in Rom einen großen, Mozards: Alles fühlt der Liebe Freuden u. s. w. einen wollüstigen Eindruck.

Die einzelnen Theile eines Kunstwerkes dürfen den Eindruck, welchen das ganze Werk hervor bringen soll, nicht nur nicht schwächen, sondern müssen alle zur Erhöhung desselben beitragen. Man sehe den Artikel *Einheit*. G.

E i n f a l t.

(*Aesthetik.*)

Einfalt im Allgemeinen ist keinesweges Abwesenheit der Theile, Unzertrennlichkeit eines Dinges (wie Sulzer sagt); sondern diejenige Stellung, Ordnung, Verbindung eines Mannigfaltigen, nach welcher es am leichtesten gefaßt und übersehen werden kann. Diese Ein-

Einfalt kann herrschen in Gefinnungen, Thaten, Reden, Erscheinungen der Natur u. f. w.

Von dieser allgemeinen Bedeutung des Wortes Einfalt hängen mehrere besondere Anwendungen desselben ab, welche hier um so mehr auseinander gesetzt werden müssen, als sie sich vorzüglich in der Sphäre der schönen Kunst finden.

Man nennt eine gewisse Einfalt die edle, spricht von der edlen Einfalt eines Charakters, einer Gefinnung, einer sichtbaren Form, einer mahlerischen Composition, eines Gebäudes, eines musikalischen Werkes, eines Tanzes, des Inhalts und Styls eines Gedichtes, einer Rede, u. f. w. Einige von diesen Redensarten kündigen gerade zu eine moralische Eigenschaft an, andere eine ästhetische, bei welcher aber eine gewisse Hinsicht auf das Sittliche augenblicklich bemerkbar wird.

Edle Einfalt eines Charakters, Edle Einfalt in den praktischen Gefinnungen, Sitten und Betragen eines Menschen besteht darin, daß derselbe eine Fertigkeit besitzt, unter allen Umständen, durch einfache Principien, oder auch wohl durch das bloße Gefühl geleitet, ohne einiger Anstrengung und mühsamen Ueberlegung zu bedürfen, auf die geradeste und umschweifloseste Weise gesetz- und zweckmässig zu handeln. Wir nennen diese Fertigkeit Einfalt, weil die Gründe der Handlungen eines solchen Charakters auf das leichteste übersehen werden, edel, weil sie Hoheit der Seele und angestammte sittliche Stärke ankündigt. Ein Charakter, welchem diese Eigenschaft zukommt, bedarf keiner künstlichen Mittel, um sich zur Hervorbringung guter und zweckmässiger Handlungen fähig zu machen, keiner, um die Treflichkeit seiner Handlungsweise in volles Licht zu setzen, vor jedem Schatten von Zweideutigkeit zu sichern, und die Achtung zu erwerben, welche der unausbleibliche Tribut für alle moralische Güte ist. Er erlangt alles, ohne etwas beabsichtigt zu haben.

In ästhetischer Hinsicht bekommt eine Mannigfaltigkeit edle Einfalt durch die Form ihrer Verbindung, wenn sie ihre Wirkung auf das Gefühlvermögen hervorbringt, durch die natürlichsten, leichtesten und kürzesten Mittel. Ein Werk von diesem Charakter kann man nicht betrachten, ohne ein Gefühl der Achtung und Ehrfurcht für den Urheber desselben zu empfinden; ist es ein Werk der Natur, so wird man durchdrungen von Bewunderung ihrer Grösse und ihrer Kraft, die schönsten Gefühle, durch die einfachsten, leichtesten Mittel zu bewirken; ist es ein Werk des Menschen, so schließt man von der

der Form desselben auf den Geist des Urhebers, fühlt sich berechtigt, ihm moralische edle Einfalt zuzueignen, weil er seinen Werken die ästhetische edle Einfalt zu ertheilen weiß. Man erkennt in ihm eine erhabene Selbstgenügsamkeit an, bei welcher er, seiner Wirkung sicher, den Prunk zufälliger Zieraten, und die Hülle eines studierten Schmuckes verschmäh't.

Es leuchtet von selbst ein, daß Präcision eine wesentliche Bedingung aller ästhetischen edlen Einfalt ist.

Alle Künste sind edler Einfalt fähig, nur nicht in jeder Gattung ihrer Werke*), und unter denen, die derselben empfänglich sind, nicht in jeder in gleichem Grade. Unstreitig erscheint die edle Einfalt am würdigsten in Werken, welche feierlich erhabene Gegenstände darstellen, und solchen, welche Stoffe der Unschuld und Naivetät behandeln.

Das

*) Sulzer behauptet: „in der edlen Einfalt bestehe die wahre Vollkommenheit eines jeden Werkes der Kunst“, und er konnte dies behaupten, da ihm edle Einfalt nicht vielmehr war als Präcision. Mir scheint, daß in gewissen Gattungen schöner Kunst edle Einfalt gar nicht erstrebt werden könne, z. B. in der Dichtkunst, wohl schwerlich in der Ode, im philosophischen Gedichte, in der Satyre; in der Tonkunst, wohl schwerlich in der Symphonie, oder dem Chore von wildem, kühnem, stürmischem Charakter; in der bildenden Kunst, wohl schwerlich in landschaftlichen Stücken von demselben Charakter, einem Schlachtgemälde, einer Darstellung von Ruinen. — Nämlich edle Einfalt ist nicht bloß Präcision, welche freilich in jedem Werke der Kunst herrschen muß, sondern Präcision in der Anwendung der Mittel zu rühren und Schönheitsgefühl zu erregen, welche (Präcision) an und für sich gefällt, sie ist nicht bloß Leichtheit und Geradheit schlechthin, sondern eine Leichtheit und Geradheit, in welcher gleichsam die Natur selbst spricht, und welche eben deswegen lebenswürdig ist. — Daß und wie edle Einfalt im Trauerspiel Statt finden könne, haben uns die Griechen gezeigt; Euripides und Sophokles wetteifern hierin mit einander. Göthe hat in seiner Iphigenia auf Tauris eine glänzende Probe gegeben, daß die Griechen hierin auf eine bezaubernde Weise nachgeahmt werden können. Allein edle Einfalt ist kein nothwendiges Erforderniß des Trauerspiels; Lessings Emilia, Goethens Clavigo haben diesen Charakter nicht, und sind darum nicht minder schöne Werke.

Das Entgegengesetzte der edlen Einfalt in Werken der Kunst ist das Ueberspannte, Ueberladene, Gezierte, Gesuchte, Kindische.

In historischen Stücken der bildenden Kunst fordert man edle Einfalt, vorzüglich in der Composition und Gruppierung der Figuren, dann auch in den Stellungen und Ausdrücken derselben. Selbst auf die Bekleidung der Figuren hat man den Begriff angewendet; sie hat dann edle Einfalt, wenn sie ihren nächsten Zweck, das Nackte zu decken, auf die einfachste, natürlichste und die Wohlgestalt des Körpers am wenigsten verhüllende Weise erreicht. H.

E i n f a l t.

(Bildende Künste.)

Um den Ausdruck des Grossen zu erhalten, muß der Künstler Schönheit mit Einfalt zu vereinigen wissen.

Diese Einfalt aber, die in der Darstellung der ungezwungen, frei wirkenden Natur besteht, muß in allen Theilen des Werkes sichtbar sein, in dem Stoffe selbst, in den Formen, den Stellungen, in dem Faltenwurfe der Bekleidung sowohl, als in der Zusammensetzung, Anordnung, den Beiwerken, Wirkungen und der Farbe; wozu weit mehr Genie erforderlich ist, als durch kraus in einander verflochtene Figuren, durch vage, streifende Lichter und ein buntes Farbengewühl zu bestricken.

Einfalt in allen Theilen ist der unterscheidende Charakter der Römischen Schule, weil man daselbst den antiken Geschmack mehr beibehielt als anderwärts. G.

E i n g e l e g t e A r b e i t.

(Mahlerei.)

Man sehe die Artikel Marquetterie und Mosaik.

E i n h e i t e n.

(Aesthetik.)

Daß Einheit ein wesentliches Erforderniß alles Schönen sei, konnte man schon aus den Theorien jener Weltweisen abnehmen, welche die Natur des Schönen ganz in Einheit suchten, und unter denen sich schon in frü-

frühern Zeiten Augustin durch die ausdrückliche Behauptung auszeichnet: *Omnis pulchritudinis forma unitas est.* (*August. epist. 18. Edit. O. P. B. B.*) Der Stifter der Aesthetik als einer wissenschaftlichen Geschmackslehre, Baumgarten, führt alles Schöne auf sinnlich erkannte Einheit im Mannigfaltigen zurück; mehrere scharfsinnige Männer, ein Mendelssohn, Sulzer, Eberhard, haben seinen Grundsatz weiter ausgebildet.

Wenn alles Schöne, nach Kant, durch die Form unmittelbar Vergnügen verursacht, indem Verstand und Einbildungskraft unabichtlich in Harmonie gesetzt werden, so ist nach ihm ebenfalls Einheit für alles Schöne wesentlich, nur daß in seiner Theorie bloß eine subjective Einheit gemeint sein kann. Wir werden dieses in dem Artikel Schön ausführlich zu entwickeln suchen.

Durch Werke schöner Kunst wird eine Totalwirkung beabsichtigt, in welcher Einheit herrsche; sie ist aber unmöglich, wenn nicht zugleich im Stoffe, in der Anordnung und in der Bezeichnung Einheit herrscht. Auch dies wird in dem Artikel Schön weiter auseinander gesetzt werden müssen, so wie auch der Artikel Geschmack darauf zurück führen wird.

Von dem Schauspieler fordert man gewöhnlich in der Theorie drei Einheiten, die der Handlung, des Orts und der Zeit. Man könnte, dünkt mich, noch die des Interesse und die der Hauptwirkung aufs Gefühl hinzufügen. So nothwendig Einheit der Handlung, Einheit des Interesse und Einheit der Hauptwirkung aufs Gefühl für jedes Schauspiel sind, so zufällig sind die Einheiten des Orts und der Zeit. Der Artikel Schauspiel wird Grundsätze darbiethen, nach welchen über diese so berühmten Einheiten entschieden werden muß. H.

E i n k l a n g.

(Musik.)

Unifono. Unison, ist die Vereinigung zweier oder mehrerer Töne, welche auf einerlei Tonstufe stehen, von denen keiner weder höher noch tiefer ist, als der andere, und zwischen welchen bloß ein Verhältniß der Gleichheit Statt findet, da ihr Intervall Null ist. Durch die gleiche Anzahl der Schwingungen mehrerer Töne entsteht der Einklang, und durch die ungleiche Anzahl derselben entstehen Intervalle. Man hat viel darüber gestrit-

stritten, ob der Einklang zu den Consonanzen zu rechnen sei, oder nicht. Aristoteles leugnet dieses, Muris und andere behaupten es. Der Streit betrifft indessen mehr das Wort, als die Sache. Wenn man unter Consonanz weiter nichts versteht, als die Vereinigung zweier Töne, welche dem Gehör angenehm sind, so wird der Einklang allerdings zu den Consonanzen gehören müssen; verlangt man aber zur Consonanz noch eine Verschiedenheit des Tones, in Rücksicht auf Höhe und Tiefe, so kann freilich der Einklang keine Consonanz sein. Die Frage, ob der Einklang für das Gehör angenehmer sei als consonierende oder aus andern Intervallen zusammengesetzte, und eine Harmonie bildende Accorde? findet Rousseau wichtiger als jene Debatten, und drückt sich hierüber auf folgende Art aus: „Wer sein Ohr an Harmonie gewöhnt hat, wird den Zusammenschlag der Consonanzen dem Einerlei des Einklanges vorziehen; jeder hingegen, dessen Gehör frei, und gleichsam ohne Vorurtheil ist, wird das Gegentheil behaupten, ein jedes andere Intervall wird ihm mißstönend vorkommen, nur der Einklang oder höchstens die Octave wird ihm gefallen u. s. w.“

Hieraus schiene nun freilich zu folgen, daß Gefallen an Harmonie aus einer unechten Quelle, aus einem verderbten Geschmack herzuleiten sei, und daß hingegen eine melodische Fortschreitung in bloßen Einklängen ohne Harmonie die beste Musik sei. Da aber der richtige Gesichtspunkt für diese Behauptung zu bestimmt ist, um noch einige Zweifel übrig zu lassen, so würde es überflüssig sein, die nur allzusehr einleuchtenden Gegengründe hier anzuführen, um so mehr, da die Aeufferungen Rousseaus in dem gegenwärtigen Fall durch eine gewisse Vorliebe zur Griechischen Musik und einer Erbitterung gegen seine Zeitgenossen, und die enthusiastischen Verfechter des Rameauischen Systems etwas verdächtig werden muß. Denn schon daraus, daß beim Anschlag jedes schallenden Körpers nicht Einklang allein Statt findet, sondern daß durch die mitklingenden Töne eine Art von Harmonie entsteht, daß es ganz rohen Menschen so natürlich ist, eine Melodie, ohne die geringste Kenntniß von Harmonie mit Quinten, Sexten und Terzen zu begleiten, wäre zu folgern, daß die Harmonie allerdings in der Natur müsse gegründet sein, und daß diese Wissenschaft nichts von ihrem Werthe verlieren würde, wenn sie auch gleich wie Rousseau in einer andern Stelle sagt: „die Erfindung der Völker des Nordens wäre, deren grobe und harte Sinnenwerkzeuge mehr vom Lärm und Geräusch der Stimmen, als von sanften Accenten in geschmeidiger Melodie gerührt wurden.“ So
we-

wenig indessen die grossen Wirkungen des Einklanges neben denen der Harmonie zu verkennen sind; so wäre nach der gegenwärtigen Organisation des Gehöres sehr zu zweifeln, daß ein Tonstück, auch nur von mittelmässiger Länge durchaus im Einklange oder in Octaven vorgetragen, grosses Glück machen, und nach unsern gegenwärtigen Empfindungen hinlänglichen Stoff für ein feines leidenschaftliches Gewebe enthalten würde. Daß dies Letztere gleichwohl der Fall in der Griechischen Musik könnte gewesen sein, kann man, ohne eben durchaus Rousseaus Meinung beizustimmen, zugeben, wenn man wie billig, einige damals obwaltende Nebenumstände nicht unerwogen läßt. Unter diese gehören: das jugendliche Alter der Musikjener Zeit, die feierliche Art der Ausführung, die jedoch bei aller Vorliebe für die damalige Zeit und ohne Partheilichkeit, nicht als die geübteste zu betrachten ist, und dann der allgemeine Vereinigungspunct der besungenen und gefeierten Gegenstände, welche die Nation und jedes einzelne Individuum so mächtig angezogen. Daß diese und mehrere Umstände den Einklang in seinen vermeinten Wirkungen nicht wenig zu unterstützen fähig sein mußten, ist wohl sehr leicht einzusehen, so wie sich von einer andern Seite die Einwendung, daß die Griechen bei ihrer Empfänglichkeit für das Schöne in andern Fächern der Kunst, die allerdings ohne eine verfeinerte Organisation nicht denkbar ist, unmöglich die Lücken übersehen konnten, die uns in ihrer Musik so auffallen, leicht zu heben ist, wenn man bedenkt, daß sich Extreme im Einzelnen sowohl als im Allgemeinen jederzeit getroffen haben, und daß es z. B. in unserm sogenannten aufgeklärten Zeitalter sicher eine Menge Vorurtheile, Mängel und Verirrungen giebt, die den kommenden Generationen Stoff genug zu den seltsamsten Betrachtungen geben werden, da sie mit so manchen Fortschritten der Vernunft auffallender contrastieren, als die Dunkelheit des Grabes mit dem hellen Lichte der Mittagssonne.

Man findet den Ausdruck: *All unisono* oder: Im Einklang zuweilen in das leere Notensystem einiger Stimmen in Partituren oder in Stücken fürs Pianoforte oder die Harfe u. a. m. geschrieben, da es die Bedeutung hat, man solle diesen Stimmen die nämliche Tonfolge geben, als die, welche in der begleitenden Stimme liegt. Da nun der Umfang der Töne, oder die Lage der Tonleiter, auf die gedeutet wird, zuweilen sehr verschieden in Absicht auf Höhe und Tiefe ist, so geschieht es der Vorschrift: *All unisono* unbeschadet, daß die Tonfolge um eine Octave höher oder tiefer vorgetragen wird, welches sich aus dem

natür-

natürlichen Umfange jedes Instrumentes und jeder Stimme von selbst ergiebt. B.

E i n s c h n i t t.

(Musik.)

Man verbindet in der Tonkunst den nämlichen Begriff mit Einschnitt, wie in der Rede, und versteht unter diesem Worte einen Theil eines musikalischen Perioden, welcher zuweilen auch Rhythmus genannt wird. Die Länge der Einschnitte kann verschiedentlich sein, und richtet sich am besten nach der Bewegung des Tonstücks. Füglich überschreitet aber selbige nicht gern die Zahl von sechs Takten in einer mittelmässig geschwinden Bewegung, und zwar vorzüglich mit aus dem Grunde, weil bei dem folgenden Einschnitt, der jederzeit genaue Beziehung auf den Gang der Harmonie, und die Zahl der Takte des vorher gegangenen Einschnittes haben muss, der Eindruck dieses letztern bei einer zu grossen Länge leicht schwinden, oder geschwächt werden könnte, wodurch einer der vorzüglichsten Reitze würde verloren gehn, nämlich der Reitz der Vergleichung. Da ein Einschnitt nicht Schluss einer Rede, oder eines musikalischen Satzes ist, so muss auch die Harmonie bei selbigem so geleitet werden, dass das Ohr durch keinen andern Einschnitt, als durch den, welcher den Perioden zum völligen Schlusse bringt, das Gefühl einer vollkommenen Ruhe erhalte. In diesem Fall kann in Rücksicht des Gesanges am auffallendsten gefehlt werden, und zwar nicht selten auf Veranlassung des Dichters. Denn da der Componist in Beziehung gewisser Grade von Affect, oder Ruhe, die durch die Art, Lage und Verhältnisse der Accorde bestimmt werden, und für die man in der Rede den Sinn in Absicht seiner Vollendung nehmen kann, sich, wie billig, ganz nach dem Dichter richten muss, so kann durch lange Tiraden, Fragezeichen am unrichtigen Orte u. d. g. die Berichtigung der halben und Final-Cadenzen, sowohl an und für sich als in Beziehung auf Rhythmus, und daher auch die Bearbeitung des unbedeutendsten Liedes ungemein erschweret werden, so wie überhaupt eine Auseinandersetzung aller der hieher einschlagenden möglichen Fälle in ihren feinen Abweichungen auf Spitzfindigkeiten mancher Art führen würde.

Man nennt die kleinern Abtheilungen, aus welchen Einschnitte bestehen Caesuren. Diese müssen sich, in Absicht auf beruhigende Harmonie, so gegen die Ein-

Handwört. 1. B.

A a

schnitt-

schnitte verhalten, wie sich diese gegen musikalische Perioden.
B.

E i n f i e d e l e i .

(*Schöne Gartenkunst.*)

Einsiedeleien bauten ursprünglich diejenigen, die aus Ueberdruß der menschlichen Gesellschaft, oder aus übertriebenem Religionseifer sich den Verbindungen der Welt entzogen, und ihr Leben einsamen Andachtsübungen widmeten.

Die Einsiedeleien in unsern Gartenpartieen sind nicht zum Bewohnen, sondern zum kurzen Genuß einer abgezogenen Ruhe und zu einsamen Betrachtungen bestimmt. Hieraus und aus der Entstehungsgeschichte dieser Gebäude lassen sich sowohl in Ansehung der Bauart, als auch des Platzes, auf welchen sie zu stellen sind, wichtige Folgerungen ziehen.

Die Bauart einer Einsiedelei wird dann allem dem entsprechen, was man von ihr zu fordern berechtigt ist, wenn sie höchst einfach, kunstlos ist, ja sogar den Schein einer großen Dürftigkeit und des Mangels guter Materialien sowohl, als bequemer Werkzeuge diese Materialien zu bearbeiten, hat. Der Stoff, aus welchem diese kleinen Gebäude aufgeführt werden, er sei Holz oder Stein, wird in seiner natürlichen, rohen Gestalt über einander geschichtet, auch wohl mit Fleiß derjenige Holzstamm, derjenige Stein ausgewählt, welcher den vorbenannten Mangel am besten beweiset. Findet man in einer dazu schicklichen Gegend einige alte, dunkle Bäume in mäßiger Entfernung von einander stehen, so kann man sich ihrer selbst mit Vortheil als der Eckpfeiler zu der Einsiedelei bedienen.

Vernachlässigung der Regelmäßigkeit und Symmetrie, die an jedem andern Gebäude unverzeihlich und unausstehlich ist, wird hier sogar, wenn sie nicht allzu studiert ist, und dadurch selbst zur Regel wird, zur vortheilhaften Wirkung beitragen. Eine Thür ohne alle Verzierung, ja sogar ohne die schlichteste Einfassung, kleine unregelmäßig geformte und gestellte Fenster mit blinden Glasscheiben, werden um desto mehr Eindruck machen, wenn man dem Ganzen Spuren von den Verwüstungen der Zeit und des Wetters aufdrücken kann.

Alles, wodurch wir an den Ursprung dieser stillen Gebäude, an jene finstern, aber an Stoff zu unterhaltenden und interessanten Betrachtungen sehr reichen, dichterischen Jahrhunderte des Mönchthums erinnert werden, ein kunstloses

lofes Kreuz etwann auf der Spitze des Daches, und über dem Eingang' in den kleinen Kohlgarten, ein kleines Capellchen mit einem Altar von Rasen oder einem Steine, ein thönernes oder hölzernes Bild eines Heiligen, eine kleine Glocke an einem nahen Baumstamme angebracht u. f. f. wird in Vereinigung mit etlichen kurzen Inschriften der Phantasie und dem Verstande einen weiten Wirkungskreis eröffnen.

Das Innere der Einsiedelei muß ihrem Charakter gemäß eingerichtet sein, und darf nichts, als das Unentbehrlichste enthalten. Zweckwidrig würde es sein, wenn man von aussen aufgefodert worden wäre, den Aufenthalt eines frommen Eremiten zu erwarten, und nun inwendig ein schön verziertes und ausgemahltes Gesellschaftszimmer fände. Der erste Anblick würde zwar angenehm überraschen, aber eine solche Ueberraschung ist von sehr kurzer Dauer, und kann keine andern als unangenehme Wirkungen hervorbringen, wenn man sich von ihr wieder erhohlet hat.

Was den Platz anlangt, der sich zu einer Einsiedelei schickt, so ist es in die Augen fallend, daß man dazu keine helle, lachende Scene wählen wird, wenn man sich anders den Genuß bereiten will, den eine gut angelegte Einsiedelei gewährt.

Eine düstere, melancholische, durch Gebüsch und einen Hügel oder Felsen verschlossene Scene, wird der Absicht des Gebäudes am meisten entsprechen, und eine sanft rieselnde Quelle den Eindruck des Ganzen, das Gefühl der Abgezogenheit, Ruhe und Stille nicht nur nicht stören, sondern vielmehr auf das Angenehmste erhöhen. G.

E i n t h e i l u n g.

(*Baukunst.*)

Die Eintheilung oder Einrichtung beschäftigt sich mit der Anordnung des Innern eines Gebäudes, so wie man sich des Wortes Anordnung mehr von der Eintheilung des Aeuffern zu bedienen scheint.

Das vornehmste Augenmerk des Baukünstlers bei der Eintheilung ist die Bestimmung und der Charakter des Gebäudes; ein grosses, prächtiges Werk darf keine kleinliche Eintheilung haben, und an einem kleinen Gebäude würde eine grosse Eintheilung lächerlich sein.

Ohnerachtet die Bequemlichkeit ein wichtiges Erforderniß der Eintheilung eines Gebäudes ist, so darf sie doch nie auf Kosten der Schönheit und der wirklichen oder

auch nur scheinbaren Festigkeit erlangt werden. Das Gesetz der Bequemlichkeit machet es nothwendig, dass man zu denjenigen Zimmern und Behältnissen, die am meisten gebraucht werden, leicht kommen kann, und die minder wichtigen auf Plätze gespart werden, die entweder ihrer Lage wegen zu den beständig nothwendigen, oder vermöge ihrer unregelmässigen Form zu besseren nicht tauglich sind. Hierdurch wird selbst der unförmlichste Winkel in dem Raum eines Gebäudes nicht ungenutzt bleiben. G.

E i n t r i t t .

(Musik.)

Entrée heisst am gewöhnlichsten eine Symphonie, mit welcher ein Ballet eröffnet wird, auch giebt man einem gewissen einzelnen Tonstücke diesen Namen, welches nach Art eines Marsches in Viervierteltakt gesetzt ist, einen ernsthaften Charakter hat, und daher eine nicht zu geschwinde Bewegung, dagegen aber einen nachdrücklichen Vortrag erfordert. Unter Eintritt versteht man auch den Zeitpunkt, in welchem jede Stimme, die auf eine andere folgt, anfängt sich hören zu lassen. Dieses gilt vorzüglich beim Canon, wie auch bei der Fuge, wenn hier der Gefährte (*comes*) auf den Führer (*dux*) folgt, und das Thema in einem oder dem andern Intervall zu wiederholen anfängt. Hier heisst die Stelle, wo solches geschieht, nach den Stimmen, denen die Wiederholung des Themas willkürlich zugetheilt ist: der Eintritt des Alts, oder des Tenors u. s. w. Es ist in Rücksicht auf Wirkung bei der Ausführung ganz und gar nicht einerlei, in welcher Ordnung die Stimmen in Fugen nach einander eintreten, Anfangen kann jede, hiebei wird sogar viel nicht aufs Spiel gesetzt, aber die Ordnung, in welcher die übrigen folgen, es versteht sich in ihren ersten Eintritten am Anfange der Fuge, ist eine sehr wesentliche Beherzigung für den Tonsetzer. So würde es eine sehr unrichtige Gegeneinandersetzung der Stimmen sein, wenn z. B. erst der Discant anfänge, und diesem folgte unmittelbar der Bass, und so umgekehrt. Diese beiden Stimmen sind die äussersten, und ihr Abstand von einander ist folglich zu entfernt, um nicht in ihrer Mitte eine Lücke fühlbar zu machen. Besser und schicklicher würde es sein, wenn nach dem Discant der Alt oder der Tenor einträte, und nach dem Bass statt des Discantes der Tenor, oder der Alt. Es versteht sich indessen, dass hier Ausnahmen Statt fin-

finden, und daß durch den Eintritt von Contrasubjecten die Sache eine andere Gestalt gewinnen kann.

(Man s. d. Art. *Repercussio*.)

B.

E i n z i e h u n g.

(*Baukunst.*)

Mit diesem Namen bezeichnet man ein architektonisches Glied, (man sehe diesen Artikel) welches von den Werkleuten auch eine doppelte Hohlkehle genannt wird.

Bisweilen bedient man sich dieses Wortes auch von der Verjüngung der Säulen.

G.

E k b o l e.

(*Musik.*)

Projectio. Der Ausdruck für ein Versetzungszeichen in der Griechischen Musik. Nach dem Aristides: *Quinque diesium intentio*, und folglich in der gegenwärtigen Kunstsprache: ein fünffaches Kreutz, vorausgesetzt, man verringert in diesem letztern angenommenen Fall in Gedanken die Wirkung eines Kreutzes um einen Viertelton.

B.

E k l o g e.

(*Dichtkunst.*)

Diesen Namen könnte eigentlich jedes, aus mehreren auserlesene, oder aus mehreren von Einer und derselben Form bestehende Gedicht erhalten, aber die Gewohnheit bezeichnet bloß kleine Schäfergedichte (*Idyllen*) mit demselben. Wahrscheinlich benannten nicht die Dichter, Theokrit, Virgil z. B. sondern die Grammatiker diese Dichtungsart mit diesem Namen, welchen sie jedoch auch den Satyren des Horaz beileigten.

G.

E k l y s i s.

(*Musik.*)

Dissolutio. Der Name eines Versetzungszeichens in der Griechischen Musik, welches wir nach der gegenwärtigen Art uns auszudrücken, ein dreifaches enharmonisches b nennen können, wenn man auf die damahlige Eintheilung der Töne Rücksicht nehmen, und die Wirkung

kung der *been* nicht auf halbe, sondern auf Viertheiltöne festsetzen will. Die entgegengesetzte Wirkung von Eklysis brachte in der damahligen Musik *Spondeasmus* hervor. M. s. diesen Art. B.

E l e g i e.

(*Dichtkunst.*)

Wenn man die Elegie, als den poetischen Ausdruck unsrer vermischten Empfindungen, oder als ein Gedicht erklärt, welches aus solchen Gedanken zusammengesetzt ist, die mit einer vermischten Leidenschaft vergesellschaftet sind, so sagt man etwas sehr wahres von jener Dichtungsart, bezeichnet aber dennoch ihr Wesen damit nicht bestimmt genug.

Der Gefühlszustand, welcher jeder Elegie zum Grunde liegt, ist freilich gemischt, aber wir müssen hinzusetzen, so gemischt, daß das Angenehme das Unangenehme überwiegt. Aus derjenigen Zusammenschmelzung des Vergnügens und Mißvergnügens, welche bei der Elegie Statt findet, entsteht eine süße Wehmuth, und sie allein ist der psychologische Charakter der elegischen Begeisterung. Eine Stimmung dieser Art entsteht überhaupt dann im Menschen, wenn sein Geist mit ungetheiltem Interesse an der Vorstellung eines Gutes hängt, aber zugleich sich entweder vorstellt, es wirklich verfehlt zu haben, da er es hätte erreichen können, oder es unmöglich glaubt, es je zu erreichen, oder doch wahrscheinlich, ja auch nur möglich es nicht zu erreichen. Reine Traurigkeit kann hier nicht erfolgen, denn die Vorstellung des Gutes mit vollem Interesse muß an sich Vergnügen erregen. So lange dieses Vergnügen geringer ist, als die Traurigkeit, oder ihr bloß das Gleichgewicht hält, so lange wird keine Darstellung erfolgen. Dann erst, wenn das Vergnügen das Uebergewicht bekommt, ist die Entstehung einer wahrhaft elegischen Begeisterung möglich. Das Uebergewicht des Vergnügens kann entstehen: 1) durch die lebhafteste Vorstellung des Gutes selbst; deren Interesse durch die erhöhende Kraft der Phantasie noch stärker werden kann; 2) durch Erinnerungen vormahligen Genusses vom Gute; 3) durch Vorstellung eigener Würdigkeit, das Gute zu besitzen, und eigener Schuldlosigkeit beim Verluste; 4) durch das Spiel der Hoffnung, dessen Reitz vielleicht durch kleine Intervallen von Furcht erhöht wird; 5) durch schwärmerische Vorstellung des Besitzes und Genusses. Bei dem Dichtergenie kommt aber
noch

noch hinzu die ästhetische Form des Ganzen von Vorstellungen, wo Freiheit und Reichthum der Phantasie gepaart sind mit Gesetzmässigkeit. Diese Form und die warme Liebe des Dichters zu ihr führen die eigentliche Begeisterung herbei, der wir das zauberische Product der Elegie verdanken. In der That ist es zauberisch, und ich würde, wenn es darauf ankäme, ihm ein Gegenstück aus dem Gebiete der bildenden Kunst zu geben, die Elegieen die Nachtstücke der Dichtkunst nennen.

Die Elegie ist von dem Liede hinlänglich dadurch verschieden, daß dieses durch reine Freude, jene durch Freude, vergesellschaftet mit einer Traurigkeit, welche jedoch jener untergeordnet ist, erzeugt wird. Von der Ode ist die Elegie nicht durch die Gegenstände unterschieden, denn alle Gegenstände für die Ode können auch elegisch behandelt werden, eben so wenig durch die bloße Gemischtheit der Empfindung, denn diese findet sich bei vielen Oden auch; allein sie ist es durch den Grad der Wirksamkeit und des Gefühls der Kraft; kühne gewaltige Handlung, starkes Gefühl der Kraft, das Höchste zu er-messen, zu erreichen, herrscht bei der Odenbegeisterung; die Kraft des begeisterten Elegikers hingegen liegt in einem Zustande der Ermattung, bei welchem derselbe, unfähig, stark und mächtig zu streben und zu verabscheuen, dennoch erregt genug ist, um das Spiel der Phantasie um den Gegenstand der Begeisterung zu unterhalten, mit Wollust bei den Vorstellungen und Bildern zu verweilen, und ihnen die Form der höchsten Schönheit einzuprägen.

Was nur irgend für den Menschen ein Gut sein, zu seiner Vollkommenheit und Glückseligkeit beitragen kann, kann Gegenstand der Elegie werden. Die höchste Würde haben die religiösen und moralischen Elegieen; allein die schönsten und lebenswürdigsten sind unbezweifelt die Elegieen der Liebe. Die Liebe ist diejenige Leidenschaft, die mehr als irgend eine andere, im Einverständnisse mit der Phantasie steht, mehr als irgend eine andere auf den Reichthum derselben, auf ihre reizendsten, lebenswürdigsten Bilder Anspruch macht. Gewährt sie uns in der Gegenwart den höchsten Genuß, so sind ihre Freuden in der Sphäre der Vergangenheit und Zukunft idealisch. Kein Wunder, daß man die Elegieen der Liebe in den Theorien von jeher als die wichtigsten aufgestellt hat. Sie werden diesen Rang behaupten, so lange Empfindsamkeit und Geschmack unter den Menschen herrschen werden.

H.

E m b o u c h u r e.

(*Musik.*)

Ist der Französische Ausdruck für Ansatz. M. f. diesen Artikel. Auch giebt man diese Benennung den Mundstücken gewisser Blasinstrumente, als denen des Waldhorns, der Trompete u. a. m. B.

E m m e l e i s.

(*Musik.*)

Die Griechen beurtheilten die Töne entweder in Beziehung auf Musik, nämlich als solche, deren Ausdehnung sich bestimmen liesse, oder in Beziehung auf die Rede, wo dieser Fall nicht Statt fand. Jene nannten sie emmeleis, diese pezoi oder ekmeleis. B.

E m p h a f i s.

(*Declamation.*)

Indem man sich unter diesem Worte gewöhnlich den hervorstechenden Ausdruck einer hervorstechenden Idee denkt, begreift man einen der wichtigsten Punkte in der Declamation darunter: den Redeaccent und den Ton der Empfindung. Da aber diese beiden Stücke wesentlich von einander unterschieden sind, und folglich nicht mit einander vermengt werden dürfen, so schränken wir die Bedeutung der Emphase bloß auf den ersten Punkt ein. S. den Artikel Accent. Auch schränkt sich der Ton der Empfindung nur selten auf ein einzelnes Wort ein — und häufig bedient man sich des Ausdrucks Emphase bloß von einzelnen Wörtern — sondern es erstreckt sich derselbe gewöhnlich über einen ganzen Satz, ob er gleich auf dem Worte, welches die Emphase oder den Redeaccent hat, hervorstechender wird. L.

E n g l i s c h e r T a n z.

Man sehe den Artikel Angloise.

E n g l i s c h H o r n.

(*Musik.*)

Corno inglese. Eine Gattung Blasinstrument von Holz. Es wird selbiges wie die Hoboe, mit der es in mehreren reren

reren Rücksichten einige Aehnlichkeit hat, durch ein Rohr gespielt. Die Partieen für dieses Instrument werden gewöhnlich im Violinschlüssel geschrieben, da es aber um fünf Töne tiefer steht, als die Hoboe, so setzt man die Tonart um so viel Töne höher, z. B. ein Tonstück ginge aus C, so müßte es für das englische Horn in G gesetzt werden, und dieser Ton wäre alsdann in Rücksicht seiner Vorzeichnung so zu nehmen, wie man bei C würde gethan haben. Ginge ein Tonstück aus G, dann würde die Tonart D, so wie bei Es die Tonart B müssen gewählt werden, so daß bei Tonarten, welche *been* haben, bei der Vorzeichnung für dieses Instrument jederzeit ein *b* weniger, und bei denen, welche *#* haben, ein *#* mehr vorkommt, als sonst gewöhnlich der Fall ist.

B.

E n g e.

(Musik.)

Das Wort *enge* oder eine *enge Harmonie*, zeigt eine für die Ausführung zu nahe Lage zweier oder mehrerer Intervallen an. So wie jede Stimme ihre eigenthümliche Art der Fortschreitung hat, wie die höhere in nahegelegene, und die tiefere in entfernte Intervalle tritt, so verhält sich auch mit der Verlegung der Intervallen zu Accorden in Absicht auf Nähe und Ferne.

Je tiefer die Stimmung der Octaven ist, in die man mehrere Stimmen verlegen will, je entfernter müssen diese von einander sein. Ueberschreitet man dieses Gesetz, welches auf gewissen Erfahrungen, und der Ordnung beruht, in welcher sich die nächst dem Hauptton eines schallenden Körpers mit klingenden Tönen hören lassen, so verfällt man in den Fehler, daß man die Harmonie zu *enge* verlegt. So würde z. B. eine Terz oder Quarte in der kleinen, oder ungestrichenen Octave unter den meisten Umständen als eine regelmäßige Tonweite betrachtet werden können; wollte man aber Terzen und Quartan auf der großen Octave anbringen, so würde man in jenen Fehler verfallen. So wie es sich nun mit der Tiefe verhält, eben so verhält sich in entgegengesetzter Art mit der Höhe. Je höher die Töne liegen, desto enger können die Schritte derselben, und ihre Lagen gegen einander sein, und der Fehler, in den man hier statt jenem verfallen kann, ist der, daß man die Harmonie zu weit, zu zerstreut nimmt. Die Regeln für die Verlegung der Intervallen, um in keines der beiden berührten Extreme zu verfallen, sind immer nur im Allgemeinen anzugeben, da hier so

viele, auf zufälligen und individuellen Umständen beruhende Einschränkungen eintreten können. Geschmack, Erfahrung und Beherzigung der Schranken und des natürlichen Umfangs jeder Stimme sind hier die sichersten Wegweiser. So wird gewiss kein Sänger von Geschmack zärtliche Klagen in der grossen Octave vortragen, kein Flötraverfälschte wird sich ein Solo mit dem Contrabass begleiten lassen, und keinem denkenden Componisten wird es einfallen, den Gesang oder die Stimmen für die Geigen und Bratschen in die zweigestrichene Octave zu verlegen, indessen die Bässe ihr Wesen in der Nähe der Contraoctave treiben. B.

Enharmonisch.

(Musik.)

So hiefs bei den Griechen eines der in ihrer Musik eingefürten drei Klanggeschlechter, welches von Aristoxenes und andern oft auch Harmonie genannt wurde. Bei diesem Klanggeschlecht war das Tetrachord auf folgende Art eingetheilet. Von dem untern Ton nach oben zu, war das nächste Intervall ein Viertelton, von diesem auf den darauf folgenden ebenfalls ein Viertelton, und von da schritt man in die zunächst gelegene grosse Terz. Dieses kann man sich in unserm gegenwärtigen System vorstellen, wenn man annimmt, es stünde zwischen denen hier willkürlich angenommenen Tönen E und F ein dritter, welcher in seiner Stimmung das Mittel zwischen beiden hielte, und folglich gegen selbige einen Viertelton ausmachte, und sonach wären die Schritte von E nach jenem Zwischenton, von diesem nach F und von F nach A, die bei dem enharmonischen Klanggeschlechte damahls angenommene Tonleiter. Die Einführung dieses Klanggeschlechts geschahe aller Wahrscheinlichkeit nach später als die der beiden übrigen, nämlich des diatonischen und chromatischen. Theils waren aber einige bei selbigen obwaltende Schwierigkeiten, theils die damahlige Behauptung Einiger: Es wäre mit diesem Klanggeschlecht im Wesentlichen so gar viel nicht, die Ursache, daß es Anfangs vernachlässigt wurde, und in der Folge allmählig ganz abkam. Hierüber wurden sehr häufige Klagen angestellt, und wem der Verfall dieses Klanggeschlechts vor andern sehr zu Herzen gieng, war Plutarch. Auf eine fast ähnliche Art wie Rousseau den Einklang, nahm er das enharmonische Klanggeschlecht in Schutz, ob aus philosophischer oder ästhetischer Ueberzeugung, aus Geringschätzung seiner Zeitgenossen, Vorliebe für die vergangene Zeit, oder wie

wie einige wollen, aus Mangel hinlänglicher praktischer Kenntniß in der Musik, mag an seinen Ort gestellt sein. Da aber doch die Art, wie sich Plutarch über diesen Gegenstand ausdrückt, aus mehreren Rücksichten merkwürdig bleibt, indem sich Mancher seine eigene Vermuthung über den Grund dieser Aeußerung ziehen kann, so ist die Stelle die sich darauf bezieht, hier beigelegt. „Unsere „Musici“ so lautet selbige „lassen das schönste, und wegen „seiner Ernsthaftigkeit von den Alten beliebte, und vor- „züglich ausgeübte Klanggeschlecht so sehr aus der Acht, „dass es sehr wenige unter ihnen giebt, die von den en- „harmonischen Intervallen nur den geringsten Begriff „haben. Die Nachlässigkeit der jetzigen Tonkünstler geht „in diesem Punkte so weit, dass sie die Viertelöne für „Dinge erklären, die nicht einmal mit den Sinnen em- „pfunden werden können, und dass sie folglich solche „ganz und gar von ihrem Gesange ausschliessen. Ja, sie „fügen noch hinzu, dass diejenigen, die sich mit diesem „Klanggeschlechte abgegeben hätten, nicht gescheid „gewesen wären. Der stärkste Beweis, womit sie ihr „Vorgeben unterstützen, bestehet in ihrer Unempfind- „lichkeit, als wenn alles dasjenige, was ihren Empfin- „dungen entwischt, nicht wirklich, und schlechterdings „unausüblich wäre. Sie versichern annoch, dass ein sol- „ches Intervall als der Viertelton, nicht einmal in der „Symphonie gebraucht werden könne, wie etwa ein hal- „ber, ein ganzer Ton, oder die übrigen Intervalle“ u. s. w.

Die neuere Musik hat, wie schon anderwärts bemerkt worden, von den drei Klanggeschlechtern der Griechen, nur das diatonische mit gewissen Abänderungen beibehalten. So wie aber in unserm Gesange gleichwohl noch chromatische Tonfolgen vorkommen, so haben wir auch noch in der Harmonie etwas, was mit dem enharmonischen Klanggeschlecht eine Aehnlichkeit hat, oder wenigstens von selbigem die Benennung führt. Wir stellen uns nämlich vor, als ob wir in unserer Tonleiter die enharmonischen Intervalle noch hätten, geben einer Saite in Gedanken mehr als einen Ton, und brauchen das nämliche Intervall einmal als Terz, einmal als übermässige Secunde, oder erst als kleine Septime, und unmittelbar darnach als übermässige Sexte, und machen hierdurch enharmonische Ausweichungen, durch welche Verwechslung der Klanggeschlechter den Tönen nach ihren Verhältnissen gegen die Tonica, die Beinamen homogen und heterogen (man sehe diese Artikel) beigelegt werden. Enharmonische Fortschreitungen sind also in der heutigen Mu-

Musik weniger Sprache als Schreibart, und zwar zu genauerer Berichtigung der Harmonie, wiewohl hier allerdings in der Ausführung auf mehreren Instrumenten ein wesentlicher Unterschied Statt finden könnte. Der ältere Scarlatti aus Neapel war in den neuern Zeiten der erstere, welcher in gewöhnlichen Tonstücken Gebrauch von enharmonischen Ausweichungen machte, und dafs es ihm nicht an Nachfolgern gefehlt habe, hat die Erfahrung sattfam bewiesen. Die gute Wirkung derselben ist allerdings nicht zu verkennen, aber sie am unrichtigen Orte, oder zu oft anbringen wollen, schadet durchaus der guten Sache, und da überdem die Verwechselung der Accorde in Beziehung auf enharmonische Schritte äufferst leicht, und einer Vervielfältigung fähig ist, die fast bis ins Unendliche geht, so kann es unmöglich als ein Verdienst gelten, bei jeder Gelegenheit seine Zuflucht zu selbigen zu nehmen, und jeden etwas abstechenden Affect in einem Tonstück durch eine enharmonische Ausweichung anzukündigen. B.

Enkaustik.

(Mahlerei.)

Diese bei den Alten gewöhnliche Mahlerei hat ihren Namen von *ἐνκαωω*, ich brenne ein, weil bei der einen Art derselben die Umrisse der Figuren in Elfenbein eingebrannt, und bei der andern entweder die mit Wachs vermischten Farben durch das Feuer unter einander verschmolzen, oder die mit Wasser aufgetragenen Farben durch Wachs und Feuer auf den Grund des Gemäldes fixiert wurden. Gemälde in diesen Manieren gemahlt, hießen *Enkausta*.

Wir wissen weder von dem Ursprunge dieser besondern Art der Mahlerei, noch auch von der innern Art und Weise der Behandlung, von der Zusammensetzung und Zubereitung der Wachsfarben etwas Bestimmtes, da die beiden Schriftsteller, welche am ausführlichsten davon handeln, Plinius und Vitruv, es nicht für gut befanden, uns nähere Auskunft darüber zu geben.

Der Erfinder dieser Kunst konnte schon zu Plinius Zeiten nicht mehr mit Gewifsheit angegeben werden; er sagt: *Ceris pingere, ac picturam inurere quis primus excogitauerit, non constat. Quidam Aristidis inuentum putant, postea consummatum a Praxitele* (der in der 104ten Olympiade, 364 Jahr vor Chr. Geb. blühte). *Sed aliquanto vetustiores encausticae picturae exstiterunt, ut Polygnotti* (der in der 89. Olympiade, ohngefähr 420 Jahr vor Chr. Geb.

Geb. lebte) *et Nicanoris, et Arcesilai Pariorum. Lysippus quoque* (der mit dem berühmten Bildner dieses Namens nicht zu verwechseln ist, und der — da wir das Zeitalter desselben nicht wissen — nach dieser Stelle zu urtheilen, vor dem Polygnot gelebt haben muß) *Aeginae picturae suae inscripsit ενκαυστεν, quod profecto non fecisset, nisi encaustica inuenta. Lib. XXXV. f. XXXIX.*

So zweifelhaft aber auch der Erfinder dieser Kunst ist, so erhellet doch daraus, daß sie wenigstens im fünften Jahrhundert vor Christi Geburt in Griechenland erfunden wurde, da es wohl zu viel gewagt sein würde, die noch frühere Erfindung derselben aus der 28. und 29. der Anakreontischen Oden zu beweisen, welche, wenn sie echt wären, wenigstens ein ganzes Jahrhundert früher geschrieben worden sein müßten.

Die Art und Weise aber, auf welche die enkaustische Malerei bewerkstelliget wurde, ist in noch größeres Dunkel gehüllt. Alles, was wir von der Ausübung derselben wissen, ist in folgenden Worten des Plinius enthalten: *Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cera, et in ebove cestro, id est, uriculo* (oder wie der Herr Consistorialrath Böttiger vielleicht eben so richtig liest, *veruculo*), *donec classes pingi coepere. Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura in navibus nec sole, nec sale, ventisve corrumpitur. Lib. XXXV. f. XXXXI.*

Nach der ersten und gewiß sehr alten Art der Enkaustik bediente man sich also eines spitzigen eisernen Instrumentes, welches von den Griechen *Cestrum*, und von den Lateinern *Vriculum* oder *Veruculum* genannt, und, wenn man sich desselben bedienen wollte, glühend gemacht wurde; mit diesem glühenden Werkzeuge brannte man anfänglich bloß die Umriffe der Figuren, und später hin etwa leichte Andeutungen des Schattens in Elfenbein ein, da bekanntlich die ältesten Gemälde von dieser Art sind. Nach der zweiten Manier mußte man sich eines besonders zubereiteten Wachses unmittelbar bedienen, welches vielleicht wie unsere Pastellfarben aufgetragen und vermittelt eines Kohlfeuers verschmolzen wurde. Nach der dritten Art, bei welcher allein große Gemälde möglich waren, trug man die mit Feuer aufgelösten Wachsfarben vermittelt eines Pinsels auf.

So dunkel uns aber auch Alles ist, was die Enkaustik der Alten betrifft, so wissen wir doch aus den Nachrichten des Plinius erstlich, daß Pausias von Sicyon, der Schüler des Pamphilus und des Apelles Mitschüler, der erste war, der sich in dieser Gattung be-
rühmt

rühmt machte; zweitens, daß diese Art von Malerei, und namentlich die dritte Unterart derselben, auch zu kleinen Gemälden anwendbar war (*paruas pingebat (Pausias) tabellas, maximeque pueros*); drittens, daß schon die Alten von dieser Art von Malerei sagten, die Prozeduren derselben erforderten eine verhältnißmäßig sehr lange Zeit (welche Erfahrung auch diejenigen machten, die zu unserer Zeit, diese Malerei wieder zu erfinden, sich bemüheten), daß es sich aber demohnerachtet nicht nothwendig so verhielt. *Hoc*, führt Plinius unmittelbar nach den zuletzt angeführten Worten fort, *aemulium interpretabantur facere, quoniam tarda picturae ratio esset illa. Quam ob rem arti daturus et celeritatis famam, absoluit uno die tabellam. Lib. XXXV. f. XXXX.*

Außer dem, daß man die Enkaustik wirklich als eine Art von Malerei behandelte, bediente man sich ihrer auch zum Anstreichen der Mauern, der Waffen, der Hausgeräthe u. s. f. (*Varios in colores cera trahitur, ad innumeros mortalium usus, parietum etiam et armorum tutelam. Plin.*) um sie dadurch, daß man sie wie Wir bohnte, scheinbarer zu machen, und vor dem schädlichen Einflusse der Feuchtigkeit zu schützen. Vitruv beschreibt den Gebrauch, den man aus dieser Absicht von der Enkaustik machte, ausführlich, wenn er sagt: *Itaque cum et alii multi, tum etiam Faberius Scriba, cum in Auentino voluisset habere domum eleganter expolitam, peristylia parietes omnes induxit minio, qui post dies triginta facti sunt inuenusto varioque colore. Itaque primo locauit inducendos alios colores. At si quis subtilior fuerit, et voluerit expolitionem miniaseam suum colorem retinere; cum paries expolitus et aridus fuerit, tum ceram puniceam igni liquefactam paullo oleo temperatam seta inducat. Deinde post ea carbonibus in ferreo vase compositis eam ceram, apprime cum pariete calefaciendo, sudare cogat, fiatque ut peraequetur. Postea cum candela linteisque puris subigat, uti signa marmorea nuda curantur. Haec autem Καννις graece dicitur. Lib. VII.*

Dies ist alles, was wir von der Enkaustik der Alten wissen. — Das Holz war die einzige Materie, auf welche kleine Gemälde gemahlet wurden. Die Mahler hatten ihre Wachsfarben in Kästchen mit verschiedenen Fächern, (*pictores loculatas habent arculas, ubi discolores sunt cerae. Varro de Re Rust. l. II.*); sie bedienten sich des Pinsels, um nach Plinius die gefärbten, aufgelöseten Wachse aufzutragen, oder nach Vitruv die Farben mit Wachs zu überziehen. Das Feuer diente entweder zur Verschmelzung der gefärbten Wachse, oder zur Gleich-

und

und Ebenmachung, zur Einschmelzung des reinen Wachses, womit die Farben überzogen wurden, um ihnen grössere Dauer als den Wasserfarben zu geben. Die Werkzeuge, mit welchen man diese letztere Operation verrichtete, hießen Kauteria: *Canterium in pictorum instrumentis continetur, quo bituminationes et fortiores quaeque conglutinationes concoquentur, maxime in ea pictura, quae ἐγχεστικήν appellatur, quae fit carbonibus inustis, resolutis igne ceris. Plin. l. XXII.*

So wie der Ursprung dieser Kunst ungewiss ist, so ist es auch die Zeit, in welcher sie aufhörte, betrieben zu werden; jedoch ist so viel gewiss, daß man sie im vierten und fünften Jahrhunderte nach unserer Zeitrechnung noch kannte, da die Pandekten der Werkzeuge gedenken, die zu dieser Art von Malerei erforderlich waren. *Pictoris instrumento legato, — spricht Marianus tit. de fundo instructo l. XVII. — ceras, colores similiaque horum legato cedunt; peniculi et canteria et conchae.*

Von dieser Zeit an wissen wir nichts von der Enkaustik, bis endlich ein Deutscher Künstler, Daniel Neuberger, wie Herr von Blankenburg aus der Kunst-Gewerb- und Handwerks-Geschichte von Augsburg anführt, im Jahr 1654 einen Moses mit Wachs mahlte. Seitdem ruhete die Wachsmalerei wieder, bis 1752 der Graf Caylus mit Hülfe des Arztes Majault verschiedene Manieren in Wachs zu mahlen erfand, und dadurch eine verlohren gegangene Kunst der Alten den Neuern wieder gegeben zu haben glaubte. Der Mahler Vien fertigte 1754 das erste Gemälde in dieser Manier, einen Kopf der Minerva, und stellte ihn öffentlich aus. Die dem Diderot zugeschriebene Schrift: Geschichte und Geheimniß der Wachsmalerei, 1755. sprach dem Caylus diese Erfindung ab, und eignete sie dem Mahler Bachelier zu, welcher schon 1749 Versuche mit Wachs zu mahlen gemacht hatte; aber es zeigte sich, daß er seine Farben bloß mit Wachsseifen-Wasser vermischt hatte, daß also seine Erfindung nicht die Enkaustik der Alten betraf; so wie auch die Anmaßung der Erfindung der Enkaustik des Prinzen San Severo, der übrigens sehr große Verdienste um die Künste hatte, vielleicht keinen bessern Grund hatte.

Außer dem genannten Vien machten nun auch Hallé, Roslie, Le Lorrain und andere, Versuche in den verschiedenen Manieren des Caylus, welche aber insgesamt bewiesen haben sollen, daß er die Enkaustik der Alten noch nicht erfunden hat.

Seit-

Seitdem beschäftigten sich mehrere mit der Wachsmahlerei, unter denen wir außer Reifenstein und der Miss Greenland in England den Mahler Calau und den Baron von Taubenheim noch nennen wollen. Letzterer erfand eine Materie, die einem weichen Wachse gleich ist, und statt des Oehles unter die Farben gemischt werden kann, und mit dem Wachse des erstern machten Rode und Frisch zu Berlin verschiedene Versuche, welche aber noch immer Ursache zu fürchten geben, daß die Enkaustik der Alten eine verlohren gegangene Kunst ist. G.

Entfernung.

(*Zeichnende Künste.*)

Siehe den Artikel *Ferne*.

Entgegenstellung.

(*Mahlerei.*)

Das einmahl angenommene Licht, welches ein Gemälde beleuchtet, darf der Künstler, um nicht gegen die Wahrheit der Natur zu sündigen, nicht ändern, und doch ist er, wegen der Haltung und der Foderungen der Perspective genöthiget, gewissen Theilen seines Gemäldes den Anschein einer mässigen Beraubung des Lichtes zu geben, oder sie nach dem Kunstausdruck in Ruhestellen zu verwandeln.

Diesen Zweck erreicht er durch zwei Mittel: erstlich durch die Entgegenstellung undurchsichtiger Körper, welche den dunkler sein sollenden Theil in einem Grade beschattet, den die Gesetze der Luftperspective bestimmen. Zur Anwendung dieses Mittels biethen sich dem Künstler Bäume, Gebäude, kleine Erhöhungen des Erdreichs dar; aber es erfordert viele Kunst und Behutsamkeit, wenn es die gehoffte Wirkung thun soll, und ist in unzähligen Stoffen gar nicht anwendbar.

Das zweite Mittel, welches fast immer anwendbar ist, und durch seine gänzliche Unmerkbarkeit kein künstliches Mittel einer Täuschung, sondern reine, nothwendige Natur zu sein scheint, ist die Wahl einer dunkeln eigenthümlichen Farbe des Gegenstandes, der auf den Platz, welcher dunkler sein soll, gestellet ist. Dieses letztere ist daher dem erstern öfter vorzuziehen. G.

Ent-

E n t w u r f.*(Zeichnende Künste.)*

Ein Entwurf heist in den zeichnenden Künsten die aus einigen eilend hingezogenen Linien bestehende Darstellung der ersten Idee zu einem Gemälde; eine Darstellung, bei welcher es die Absicht des Künstlers ist, bloß das Grobe, das Ganze seines Gedankens zu fixieren, wobei er weder auf vollendete Richtigkeit, noch auf Eleganz der Umrisse Rücksicht nimmt. Der Entwurf soll ihm dazu dienen, um alsdann, wenn sich das Feuer seiner Einbildungskraft abgekühlt hat, seinen im Enthusiasmus des Genies empfangenen Gedanken wieder zu finden, um alsdann alle die Bewegungen und Stellungen mit desto größerer Bestimmtheit und Richtigkeit in seine Skizze überzutragen.

Ein feuriges Genie findet beständige Reitze in sich, Entwürfe zu zeichnen, aber nicht selten weniger Geduld Entwürfe auszuführen, die jedoch auch in ihrer rohesten Gestalt, wenn sie von guten Künstlern sind, wie die von Rubens, Tintoret, Giordano, La Fada, für künftige Künstler von unschätzbarem Werthe sein können. G.

Episches Gedicht.

Siehe Heldengedicht.

Episode. Episodisch.*(Zeichnende Künste.)*

Eine Episode in Werken der zeichnenden Künste ist von dem Beiwerk wesentlich verschieden: Beiwerk sind alle leblosen Gegenstände, welche zur Charakterisierung, Verschönerung oder Bereicherung des Stoffes beitragen; aber unter einer Episode versteht man Darstellungen belebter Gegenstände, einzelner Figuren oder Gruppen, welche zwar mit dem Hauptstoffe in Verbindung stehen, aber unbeschadet desselben von ihm getrennet werden können. So wahr aber auch dieses ist, so wenig dürfen Episoden in einem Gemälde müßig, und weiter nichts als ein mechanisches Mittel des Künstlers sein, wodurch er bloß die mahlerische Wirkung seines Werkes zu erhöhen sucht.

Es bringen nämlich Künstler oft bloß aus der Absicht Epifoden in ihre Gemälde, fehlerhaft, oder wenigstens nicht nach den strengsten Grundsätzen der Kritik geordnete Gruppen zu verbinden, die Licht- oder Schattenmassen zu verbreiten, oder die Zusammensetzung des Ganzen grösser und reicher zu machen. Eine Absicht, die, wenn sie gut und glücklich erreicht wird, dem Künstler unsern Beifall erwirbt; die aber bei besserer, genievollerer Anordnung auch ohne episodische Figuren zu erreichen möglich war, wenn er nämlich seine Figuren so wählte, daß jede, die ein Künstler von geringerem Genie zu einer bloß episodischen gemacht hätte, zur Erzielung der allgemeinen Wirkung, zur Verstärkung des allgemeinen Ausdruckes beiträget, daß also jede derselben mittelbar in das Wesen des Stoffes verwebet wird. So ist auf S^üeur's Gemälde von der Predigt des Heiligen Paulus der junge Mensch, welcher des Feuer anbläst, zwar in so fern eine episodische Figur, in wie fern der Künstler auch den Zeitpunkt hätte wählen können, in welchem das Feuer zur Verbrennung der Schriften der heidnischen Weisen schon angeschüret war; aber in wie fern diese Figur die Wirkung des Vortrages des Apostels auf seine Zuhörer beweiset, in wie fern sie also den allgemeinen Ausdruck des Gemäldes verstärkt, ist sie eine wesentliche Figur; und wenn man sie, streng genommen, dennoch für eine Episode erkläret, eine der wenigen glücklichen, die man nicht von dem Gemälde trennen könnte, ohne etwas dabei zu verlieren.

So kann der Künstler fremde Gegenstände in die Bestandtheile seines Stoffes verschmelzen, nur müssen sie ja nicht fremdartig, nicht von entgegen gesetztem, oder auch nur widrigem Ausdruck, nicht von entgegen gesetztem Charakter sein. Ist der Stoff komisch, so darf die Episode nicht ehrwürdig, und nicht niedrig sein, wenn der Stoff edel ist.

Stoffe, deren Gegenstand zwar ein allgemeines Interesse ist, welches sich aber bei den verschiedenen Individuen auf unzählige Weise modificiert, oder wo einzelne Individuen in dem grossen Hauptinteresse ein untergeordnetes, besonderes Interesse haben, könnte man episodische Stoffe nennen. Dergleichen Stoffe sind die Sündfluth, die Ertheilung des Manna, können Jahrmärkte, Trinkgesellschaften, Schlachten sein. Das Verdienst des Künstlers wird bei Darstellung solcher Stoffe aber um desto grösser sein, je mehr er die feinen, unsichtbaren Faden in einander zu weben versteht, oder je weniger er in demselben Epifoden darstellt.

G.

Epo-

Epode. Epodisch.

(Dichtkunst.)

Mit diesem Namen bezeichneten die Griechen Etwas, welches sie einer Ode als Zusatz anfügten. Die Ode der Griechen bestand nicht selten aus einer Strophe und Antistrophe, die in Ansehung des einmahl zu jedem besondern Verse gewählten Sylbenmaasses und der Zahl der Zeilen einander vollkommen gleich sein mußten, weil der Chor, der während des Gesanges der Strophe vorwärts tanzte, bei der Antistrophe singend und tanzend wieder auf seinen vorigen Platz zu stehen kommen mußte, und folglich zu seinem Rückwege dieselbe Anzahl von Schritten brauchte. Diesen beiden Strophen folgte nun eine andere, welche ihr eigenes Sylbenmaass, und eine willkührliche Anzahl von Versen hatte; diese besondere Strophe hieß Epode. Diese Ordnung der Strophen und Epoden wurde nun nach Erforderniß des Stoffes mehr oder weniger oft wiederholt, und diese Gattung von Gefängen epodisch genannt.

Wir finden mehrere von solchen Oden unter denen des Pindar, und unter den Chören der Griechischen Tragiker.

Derselbe Begriff des Zusatzes bei einer Ode wurde von den Griechen und Lateinern aber auch bloß mit dem gewählten Sylbenmaasse derselben verbunden, und eine Ode dann epodisch, oder eine Epode genannt, wenn nach einem längern Jambischen Vers' ein kürzerer derselben Gattung folgte, wie ihn Horaz in den ersten zehn Epoden folgen liefs, z. B.

*Beatus ille, qui procul negotiis,
Vt prisca gens mortalium,
Paterna rura bobus exercet suis
Solutus omni foenore.*

Der kürzere Vers wurde, wie Hephästion berichtet, als der Zusatz zu dem Haupt-Sylbenmaasse der Ode, und als das charakteristische Kennzeichen der Epode betrachtet.

Dies ist das Wesentliche der Epode, und das Beifende oder Satyrische des Gegenstandes, was erst neulich Jemand für das Wesen derselben ausgab, nichts als etwas Zufälliges.

Archilochus nämlich, der Erfinder dieses Sylbenmaasses, war ein äußerst bitterer, giftiger Dichter, und schrieb mehrere Oden dieser Gattung gegen den Lykambes (s. den Artikel Archilochus: auf diese Weise verschmolz sich der Begriff des Scheltenden, Satyrischen mit

dem Begriff der Epode, der sehr gut davon getrennet werden kann, ohne daß darum die Epode aufhört, eine Epode zu sein, ob es gleich dem Horaz beliebte, mehrere seiner Epoden einige schwache Züge der Archilochischen zu geben.

G.

Equiliber.

(*Zeichnende Künste.*)

Siehe den Artikel Gleichgewicht und Ponderation.

Erfindung.

(*Aesthetik.*)

Originalität ist das ausgezeichneteste Bestandtheil des Genies für schöne Kunst, und sie zeigt sich am glänzendsten in der Erfindung. Man braucht den Begriff der Erfindung von allen Arten der Werke jeder Kunst, bei denen der Freiheit der Einbildungskraft auch nur etwas überlassen ist. Selbst einem Portrait kann man Erfindung zueignen, z. B. in Hinsicht der Situation, die für die darzustellende Person gewählt ist, und in Hinsicht der Beiwerke.

Der Begriff der Erfindung drückt in Beziehung auf schöne Kunst ganz etwas anderes aus, als in Beziehung auf Wissenschaft. Alle Erfindung im Gebiete der Wissenschaft besteht in Erweiterung der Erkenntniß des Wirklichen, entweder des physischen oder des moralischen. Der wissenschaftliche Erfinder zeigt entweder zuerst bestimmte Gesetze der moralischen oder physischen Welt, oder er führt Thatfachen und Erscheinungen auf bereits anerkannte Gesetze zurück, oder er zieht aus den Gesetzen der moralischen und physischen Welt Folgerungen, indem er entfernte Wirkungen derselben vorher bestimmt, aus ihnen wieder Gesetze ableitet oder, indem er zeigt, wie durch praktische Anwendung davon gewisse Zwecke erreicht werden können. Er geht bei allen seinen Erforschungen von bewusster Erkenntniß der Gesetze der Natur und Wirklichkeit aus; er kann seinen Ideengang andern mittheilen, und die ganze Methode, wie er zu seinem Resultate gelangt ist, beschreiben. Indem er voraussetzt, daß andere an seiner Erfindung Theil nehmen werden, rechnet er auf die Gleichheit des Erkenntnißvermögens unter den Menschen.

Das

Das Genie für schöne Kunst stimmt in Hinsicht der Erfindung mit dem wissenschaftlichen Genie darin überein, daß es auch originale Werke des Geistes hervorbringt. Allein seine productive Kraft ist von jener des wissenschaftlichen Erfinders specifisch verschieden. Betrachten wir dieses Genie, wenn es als Genie wirkt, in seiner ganzen erfindenden Kraft, so bringt es aus eigenem Vermögen Vorstellungen und Verknüpfungen von Vorstellungen hervor, deren Form nicht gefaßt werden kann, ohne theils unmittelbar Vergnügen zu empfinden, theils aus Anerkennung der Zweckmäßigkeit derselben in Beziehung auf die bei ihrer Fassung thätigen Vermögen unsrer Natur angenehme Gefühle zu schöpfen. Die eigentliche Erfindung des Genies also bezieht sich auf Form, und ihre Producte tragen wesentlich den Charakter der Schönheit.

Das Genie bringt seine Producte hervor, ohne sich eines Zweckes, oder bestimmter Regeln bewußt zu sein, welche es befolgte. Es kann das Werden derselben Niemanden mittheilen. Wenn es voraussetzt, daß seine Composition in Andern gleiches Vergnügen erregen werde, wie in ihm, so rechnet es auf die Gleichheit derjenigen Vermögen des Menschen, welche bei Auffassung der Formen der Vorstellungen, und Gegenstände der Vorstellungen thätig sind, und besonders die Gleichheit des Verhältnisses derselben zum Gefühlvermögen.

Nach dem oben gegebenen allgemeinen Begriffe der Erfindung erfindet das Genie in jeder Art schöner Kunst. Je mehr aber eine Art schöner Kunst der Freiheit der Einbildungskraft überlassen ist, je ungebundener sich in ihr das Spiel von dieser zeigen kann, um so mehr ist sie schöner Erfindung fähig. Dichtkunst und Tonkunst biethen die glänzendsten Wirkungen der Erfindung dar, in ihrem Gebiete ist ohne Erfindung gar kein Product möglich. Die Arten schöner bildender Kunst sind in Hinsicht der Erfindung verschieden. Am bewundernswürdigsten erscheint sie in der Allegorie, nächst dieser im historischen Werke, und der Landschaft.

Verstand und Einbildungskraft wirken bei der Erfindung harmonisch, welche um so vollkommener ist, je mehr das eine von diesem Vermögen gleichsam für das Bedürfnis des andern wirkt, ohne deshalb seinem eigenthümlichen Charakter etwas zu vergeben.

Wenn wir Erfindung in diesem Sinne nehmen, können wir uns leicht mit jenen Theoristen vereinigen, welche Erfindung zum allgemeinen Princip der schönen Kunst machen. Wenigstens ist Erfindung die

Grundbedingung der Genesis eines jeden Werkes derselben.

Wir werden auf den Begriff der Erfindung in dem Artikel Genie wieder zurückkommen müssen, und begnügen uns hier, nur den allgemeinen Sinn derselben angegeben zu haben. H.

E r f i n d u n g.

(Zeichnende Künste.)

Unter dem Begriff Erfindung für die zeichnenden Künste dachten sich verschiedene Schriftsteller verschiedene Sachen. Einige begriffen die ganze Zusammensetzung eines Gemäldes unter ihr; andere dachten sich Fruchtbarkeit des Genies, Neuheit der Gedanken, neue Wendungen und verschiedene Behandlungen Eines und desselben Gegenstandes darunter.

Obgleich nicht zu leugnen ist, daß die letzt genannten Stücke zur Erhöhung des Werthes einer Erfindung, ihr Wärme, Lebhaftigkeit und Reitz zu geben, ungemein viel beitragen, so machen sie doch weder den Grund noch das Wesen der Erfindung aus. Ein Künstler, dem jenes alles abgeht, kann durch die Richtigkeit seiner Gedanken, durch die Weisheit seiner Wahl und die Gründlichkeit der Beurtheilung allen Theilen der Erfindung Genüge thun.

Die Erfindung ist ein Theil der Zusammensetzung, welche die Erfindung und Anordnung, oder die Vertheilung der Gegenstände unter sich begreift.

Die Erfindung beschäftigt sich mit der Wahl der einzelnen Theile, welche in einer Zusammensetzung oder Darstellung irgend eines Stoffes aufgenommen werden sollen, und zwar beschäftigt sie sich damit in doppelter, in dichterischer und mahlerischer Rücksicht, deren erstere, jedoch unter gewissen, strengen Gesetzen, mehr Freiheit gestattet, als die letztere.

Das erste Gesetz, welches der Künstler bei dem Geschäft der dichterischen Erfindung nicht aus den Augen verlieren darf, und aus welchem die übrigen fließen, ist Wahrheit oder Natur, deren Beobachtung sich auf genaue Kenntniß des Stoffes in seinem ganzen Umfange, der darin verwickelten Personen, der dabei nöthigen Beiwerke, des Ortes der Scene u. s. f., auf genaue Kenntniß oder Vertheilung des Interesse, das jede der mithandelnden Personen an der Handlung nimmt, auf die Kenntniß der individuellen Charaktere und die Aeußerungen derselben in der Natur gründet.

Das

Das zweite Gesetz der dichterischen Erfindung des Mahlers, welches unmittelbar aus dem ersten folgt, gebiethet ihm Zweckmäßigkeit, vermöge welcher er nur diejenigen Gegenstände aufnimmt, welche zur Hervorbringung der bezielten Wirkung des Kunstwerkes unumgänglich nothwendig sind. Durch einfache, glücklich gewählte Mittel wird der Zweck nicht selten besser erreicht, als wenn man alle mögliche Triebfedern in Bewegung setzt. So richtig aber auch dieser Grundsatz im Allgemeinen ist, so biethet doch die Natur Gegenstände dar, worin es dem Künstler zum Verdienst gereicht, ihn zu verletzen, und wie die Natur selbst, nach besondern Grundsätzen zu handeln.

Das dritte Gesetz verlangt bei der dichterischen Erfindung beständige Hinsicht auf den allgemeinen und besondern Ausdruck des Gemähltes, der durch die unendliche Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der Charaktere und Ausdrücke der Natur unendlich modificiret wird. Ein zürnender Krieger im Griechischen Costum ist noch kein Achill, eine über den plötzlichen Tod ihrer Kinder weinende Griechin noch keine Niobe, ein heiterer, rosenbekränzter Zecher noch kein Anakreon. Es kommt bei der Erfindung des Ausdrucks alles auf die Auffassung der feinen Züge an, welche uns die Geschichte oder Dichtkunst an den darzustellenden Personen schildert.

Tausend expressive Züge müssen des Eigenthümlichen des darzustellenden Charakters, des Interesse wegen, welches diese Person an der Handlung nimmt, verworfen, und eine Menge schöner Figuren nicht dargestellt werden, weil sie zur Totalwirkung des Stückes nichts beitragen, und also müßig sein würden. Dieß bestätigt die oben gegebene Definition der Erfindung des Mahlers, daß sie nämlich sei, die Wahl der in einer Zusammenfassung aufzunehmenden Gegenstände.

Die mahlerische Erfindung ist nun zum Theil wirklich noch Erfindung, zum Theil aber Anordnung. Als Erfindung giebt sie den gefassten Situationen und Ausdrücken schöne Formen (man sehe den Artikel Ausdruck), und opfert lieber die Natur, wenn die Lage allzu heftig ist, auf, als daß sie gegen das erste Gesetz aller schönen Künste — Schönheit der hervorgebrachten Gegenstände an und für sich — verstöße.

Was das zweite Geschäft der mahlerischen Erfindung anlangt, so sehe man den Artikel Anordnung nach.

Wir glauben diese wenigen Grundsätze über die *Erfindung* nicht besser bestätigen, und das, was ihnen noch fehlt, nicht besser ergänzen zu können, als wenn wir diesen Artikel mit einer Stelle des Mengs *) schliessen, in welcher er das Verfahren Raphaels bei der *Erfindung* eines Gemäldes schildert: Wenn Raphael, spricht er, ein Gemälde erfinden wollte, so war sein erster Gedanke auf den Ausdruck gerichtet. Nachdem er überlegt hatte, was er vorstellen wollte, überdachte er zugleich, was für Leidenschaften die vorgestellten Personen beseelen müssen. Nachher bestimmte er die Stufen der Leidenschaften, und theilte sie den Personen gemäß aus; er zog dabei die Art und den Stand der Person, so wie auch die Anzahl derselben in Betrachtung; er dachte auch an die Entfernung, nach welcher die Nebenpersonen auf die Person, in welcher der Hauptausdruck sichtbar sein muß, wirken können, und auf diese Weise überlegte er den ganzen Umfang seines Werkes. — — Auf diese Art verfehlte er nichts, was wesentlich war, und wenn ja etwas darin mangelte, so war es unbedeutend, und wurde durch die Gegenwart des Vorzüglichen allezeit ersetzt; da hingegen bei andern Künstlern die Hauptsachen fehlen, weil sie die Schönheit in unnütze Kleinigkeiten setzten. Wenn er hierauf weiter ging, und jede Figur insbesondere seiner Aufmerksamkeit würdigte, so richtete er nicht zuerst sein Hauptaugenmerk auf die schönste mahlerische Stellung, die möglich war, wie etwa andere Künstler, die nicht überlegen, ob die Figur auch zur Geschichte passend ist, sondern er untersuchte gleich, was in der Seele des Menschen vorgehen könnte, wenn er sich wirklich in eben der Lage befände, so wie sie die Geschichte schildert. Endlich dachte Raphael auch an die Wirkung, welche diese oder jene Leidenschaft auf den Menschen machen muß, und welchen Theil des Körpers er bewegen muß, um sie auszudrücken. Diesem Theile gab er alsdann die meiste Handlung, und ließ die übrigen, welche nicht so nöthig waren, ruhig und müßig sein. Daher kommt es, daß man in den Gemälden dieses Meisters oft ganz gerade und ruhige Figuren entdeckt, die sich an ihrem Orte eben so schön ausnehmen, als diejenigen, deren Bewegung in einem andern Theile des Gemäldes stärker angedeutet ist; weil jene ruhige und simple Stellung vielleicht dazu dient, die innere Lage der Seele auszudrücken, da hingegen die übrigen, welche in Handlung begriffen sind, äussere Bewegungen vorstellen.

Wir

*) 2. B. 76. S. der Uebers.

Wir verweisen diejenigen, welche sich noch mehr über die Erfindung und Zusammensetzung des Raphael, der in dieser Rücksicht zuverlässig der grösste Künstler ist, unterrichten wollen, noch unter andern auf den IV. Abschnitt der Mengs'schen Betrachtungen über die drei grossen Mahler, Raphael, Correggio, Titian.
G.

Erhaben.

(*Aesthetik.*)

Wenn wir Gegenstände der Natur erhaben nennen, so geschieht dieses nur, inwiefern sie sich vermittelt der Stimmung, welche durch die Auffassung ihrer Form oder Unform in uns entsteht, auf erhabene Ideen beziehen. Das eigentlich Erhabene ist in keiner sinnlichen Gestalt enthalten, sondern betrifft bloß Ideen der Vernunft, welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht, und ins Gemüth gerufen werden. Wahrhaft und an sich erhabene Ideen sind das moralische Gesetz, das Vermögen es zu realisieren, und der Endzweck, welcher damit erstrebt wird, die Ideen des Unbedingten, der Einheit, Vollendung, womit die theoretische Vernunft über das Gebieth alles Erkennbaren hinausgeht, und zugleich die Grenzen für alles Denkbare festsetzt; diese letztern Ideen aber nur wegen des ihnen nothwendig zukommenden moralischen Interesse

Gegenstände der Natur können sich auf mannigfaltige Weise auf Ideen der Vernunft beziehen: 1) bloß durch das Spiel der Gemüthskräfte, und zwar der Einbildungskraft und der Vernunft (durch die Stimmung, in welche sie dadurch versetzt werden). Wenn nämlich durch einen Gegenstand der Natur diese Gemüthskräfte in ein solches Verhältniß gesetzt werden, daß bei der Unzulänglichkeit der Einbildungskraft, die sinnliche Erscheinung, welche den Charakter der Unbegrenztheit und Unendlichkeit mit sich führt, nach ihrer Grösse bestimmt zu schätzen und darzustellen, das theoretische Vernunftvermögen unbedingte Einheit, vollendete Ganzheit selbst des Unendlichen zu denken geweckt wird, oder bei der Unfähigkeit des sinnlichen Begehungsvermögens, eine sinnliche Erscheinung, welche sich unserer Einbildungskraft unter dem Charakter des Furchtbar-Mächtigen aufdringt, ohne Furcht und Ahnung einer Gefahr aufzufassen, das Gefühl einer freien über allen Natureinfluss erhabenen Kraft, das ist, des Ver-

mögens der moralischen Vernunft geweckt wird, so entsteht in jedem von beiden Fällen unabsichtlich eine Harmonie zwischen jenen Kräften, das Gemüth wird durch die Unangemessenheit seiner Einbildungskraft, das Grenzenlose zu fassen, oder das Furchtbar-Mächtige in seiner Erscheinung zu ertragen, zum Gefühle eines ihm inwohnenden übersinnlichen Vermögens bestimmt, welches in seinem theoretischen Geschäfte denken kann, was jeden Maassstab der Sinne und des Verstandes übertrifft, im praktischen sich über allen Einfluss unserer Kräfte erhaben fühlt, deren Vorstellung die Einbildungskraft für sich allein unterliegen müsste, wenn sie dieselbe nach dem vollen Charakter ihrer furchtbaren Macht fasste.

Der Hauptcharakter des Erhabenen liegt darin, dass bei Vorstellung desselben Einbildungskraft und (theoretische oder praktische) Vernunft auf entgegengesetzte Weise wirken, die dadurch entstehende Gemüthsstimmung aber dennoch bei allem jenem Contraste als zweckmässig beurtheilt wird, und so Wohlgefallen erregt. Wenn die Natur als unermessliche Grösse erscheint, ist ihre Erscheinung unangemessen unserm Darstellungsvermögen, gleichsam gewaltsam für die Einbildungskraft, also der Form nach zweckwidrig für unser Urtheilsvermögen; allein die Vernunft kommt gleichsam den niedern Kräften zu Hülfe, und lässt dasjenige wenigstens denken, was über die Fassung und Darstellung derselben hinaus geht. So entsteht eine Harmonie, deren nothwendige Folge Vergnügen sein muss. Wenn die Natur als furchtbare Macht erscheint, so beziehen wir diese ihre Erscheinung auf den Trieb unserer Selbsterhaltung, und die Einbildungskraft würde gewiss ihrer gewaltsamen Einwirkung unterliegen, wenn nicht auch hier die Vernunft eine Harmonie vermittelte, indem sie durch das hervorgehende Bewusstsein ihres freien über allen Natureinfluss erhabenen Vermögens die schon sinkende Kraft der Einbildung unterstützt, wodurch denn ebenfalls Vergnügen erregt werden muss.

Die Natur erscheint als Grösse oder als Macht. Erscheint sie als Grösse, so wird ihre Erscheinung auf das Erkenntnisvermögen; erscheint sie als Macht, so wird ihre Erscheinung auf das Begehrungsvermögen bezogen. Dies ist der Grund der Kantischen Eintheilung des Erhabenen in das Mathematisch-Erhabene und das Dynamisch-Erhabene. Folgendes macht die Hauptidee seiner Theorie dieser Classen aus:

A. Das Mathematisch-Erhabene. Wenn wir uns des Ausdrucks des Erhabenen in Hinsicht auf Grös.

Grösse bedienen, so verstehen wir darunter dasjenige, was schlechthin groß ist, das ist, was über alle Vergleichung groß ist, mit welchem in Vergleichung alles Andre klein ist, für was der Maassstab nur in ihm selbst, nicht aber außer ihm gesucht werden darf. Dafs etwas eine Grösse sei, erkennen wir aus dem Dinge selbst, ohne alle Vergleichung mit andern, wenn nämlich Vielheit des Gleichartigen zusammen Eins ausmacht. Um zu bestimmen, wie groß etwas sei, bedürfen wir allezeit der Annahme einer Grösse als Maasses, und da dieses Maass selbst wieder nur durch Grundlegung einer andern Grösse als Maasses für dasselbe bestimmt werden kann, so erhellet, dafs alle Grössenbestimmung der Erscheinungen nur einen Vergleichungsbegriff liefern könne, keinesweges aber einen absoluten Begriff von einer Grösse. Wenn wir von einem Gegenstande sagen, dafs er schlechthin groß sei, legen wir allerdings auch einen Maassstab zum Grunde, den wir für jedermann als eben denselben annehmen zu können, voraussetzen; allein dieser Maassstab ist blofs subjectiv und nur zur ästhetischen Beurtheilung der Grösse brauchbar. Für die mathematische Grössenschätzung giebt es kein größtes, allerdings aber eines für die ästhetische Grössenschätzung. Sollen wir ein Quantum in der Einbildungskraft auffassen, um es als Einheit zum Maasse brauchen zu können, so müssen wir die Theile desselben nicht nur auffassen, sondern auch zusammensetzen. Diese Handlung des Zusammensetzens wird in dem Verhältnisse schwerer, als die Auffassung fortrückt, und gelangt bald zu ihrer höchsten, nämlich dem ästhetisch größten Grundmaasse der Grössenschätzung. Ist nämlich die Auffassung so weit gelangt, dafs die zuerst aufgefassten Theilvorstellungen der Sinnenanschauung in der Einbildungskraft schon zu erlöschen anheben, indessen diese zur Auffassung mehrerer fortrückt, so verliert sie auf einer Seite eben so viel, als sie auf der andern gewinnt, und in der Zusammenfassung ist ein Größtes, über welches sie nicht hinauskommen kann.

Wenn dieses Größte für die ästhetische Grössenschätzung als absolutes Maass beurtheilt wird, über welches dem beurtheilenden Subjecte kein größeres möglich sei, so führt es die Idee des Erhabenen bei sich, und verursacht diejenige Rührung, welche keine blofs mathematische Schätzung der Grössen durch Zahlen bewirken kann.

Worin liegt aber der Grund des Wohlgefallens an einer Vorstellung dieser Art? Er liegt in jener Wirksamkeit der Vernunft, zu welcher diese bei jenem Zustande der
Ein-

Einbildungskraft bestimmt wird. Die Vernunft nämlich fordert zu allen gegebenen Grössen, selbst denen, die zwar niemals ganz aufgefaßt werden können, gleichwohl aber in der sinnlichen Vorstellung als ganz gegeben beurtheilt werden, Totalität, mithin Zusammenfassung in eine Anschauung und für alle Glieder einer fortschreitend wachsende Zahlreihe Darstellung; sie nimmt selbst das Unendliche von dieser Forderung nicht aus, sondern macht es unvermeidlich, es sich als ganz gegeben zu denken. Das Unendliche aber sich als ein Ganzes auch nur denken zu können, zeigt ein Vermögen des Gemüthes an, welches allen Maassstab der Sinnen übertrifft, ein Vermögen, welches selbst überfinnlich ist.

Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit mit sich führt.

B. Das Dynamisch-Erhabene. Wenn wir die Natur im ästhetischen Urtheile dynamisch-erhaben nennen, so denken wir sie als Macht, die über uns keine Gewalt hat, denken sie als furchtbar, ohne uns jedoch vor ihr zu fürchten. Der Natur als Macht können wir mit allen unsern sinnlichen Kräften nicht widerstehen, sie ist also für unser sinnliches Begehrungsvermögen furchtbar, unsre Einbildungskraft kann die Vorstellung ihrer grenzenlosen Gewalt fortdaurend nicht ertragen.

Allein, wie so ganz auch unsre sinnliche Kraft verschwindet, wenn wir uns als bloße Sinnenwesen mit der Natur als Macht messen wollen, so ist es doch nicht derselbe Fall, wenn wir die Natur als Macht auf unser selbstständiges, freies, überfinnliches Wesen beziehen. Im Bewußtsein dieses Wesens beurtheilen wir uns als vollkommen unabhängig und der Natur überlegen, als moralisch sicher und unüberwindlich bei aller Unterwürfigkeit dessen, was physisch an uns ist, über den Einfluss der Natur.

Wenn nun die Erscheinung der Natur als furchtbarer Macht dieses Bewußtsein in uns weckt, so nennen wir sie deshalb erhaben, indem wir den Charakter, den sie in uns, als uns zukommend fühlbar macht, auf sie selbst übertragen.

Diese Erhabenheit ist also eigentlich nur in unserm Gemüthe enthalten, so fern wir der Natur in uns, und dadurch auch der Natur außer uns, überlegen zu sein uns bewußt werden können.

2) Gegenstände der Natur können sich aber auch zweitens auf Ideen der Vernunft beziehen, wiefern ihre Form ihren Zweck ausdrückt, ihre Wirkungen ankündigt. Die Idee der Menschheit, als Zweck an sich, ist wahrhaft erhaben;

haben; ich möchte sagen, daß alles andre durch Begriffe erhabene, seine Erhabenheit von ihr erborge. Je mehr der Mensch selbst die Idee dieser Menschheit in sich herrschend macht, je mehr er alle Kräfte und Handlungen seiner Kräfte der Vernunft unterordnet, und sich von der sinnlichen Abhängigkeit zu immer freierer und festerer Selbstständigkeit erhebt, um so mehr nähert er sich dem Erhabenen der Menschheit, und wird selbst, nach seinen mannigfaltigen Verhältnissen betrachtet, in Gefinnungen und Handlungen erhaben.

Es würde zu viel Weitläufigkeit erfordern, wenn ich mich auf die ganze Untersuchung des möglichen moralischen Ausdrucks in der Körpergestalt des Menschen einlassen wollte. Man darf, ohne Widerspruch zu fürchten, voraussetzen, daß es gewisse Formen, Züge, Stellungen und Richtungen der Theile des Körpers giebt, in welchen sich das Verhältniß der moralischen Vernunft zur Sinnlichkeit eines Menschen auf das sprechendste ankündigt, und daß vorzüglich Stärke und Unüberwindlichkeit dieser Vernunft ihren Ausdruck haben, den man oft für ganz unzweideutig zu halten versucht ist. Wegen dieses Ausdrucks von Erhabenheit in der Gefinnung hat man von jeher gewissen Zügen und Mienen des Gesichts, gewissen Stellungen, Richtungen und Bewegungen der Glieder Erhabenheit zugeeignet.

Blosse Grösse des Körpers kann eben so wenig als körperlicher Ausdruck ungeheurer Kraft erhaben genannt werden, wir können hinzusetzen, eben so wenig auch, als die Ankündigung einer furchtbaren Ueberwältigung und Zerstörung drohenden Leidenschaft. Das Erhabene muß uns allezeit mit dem Gefühle der Achtung und Bewunderung erfüllen. Allein die blosse Grösse erregt nur Erstaunen; körperlicher Ausdruck ungeheurer Kraft, und Ankündigung einer wilden, Ueberwältigung und Zerstörung drohenden Leidenschaft erregt Furcht mit Erstaunen verknüpft, aber ohne Achtung und Bewunderung. Die blosse Grösse kann durch keinen Zusatz, durch keine Erhöhung erhaben werden; hinauf getrieben bis zum Ungeheuern, Kolossalischen, vernichtet sie vielmehr alle Erhabenheit; nur dann, wenn sie durch die natürlichsten und feinsten Proportionen veredelt ist, hat sie die Wirkung, das in andern Theilen z. B. der Gesichtsbildung, Stellungen, Gesten, erscheinende Erhabene zu verstärken. Körperlicher Ausdruck ungeheurer Kraft und furchtbarer Leidenschaft wird nur erhaben, wenn sie bei allem ihrem Umfange und ihrer Stärke doch noch unter der Leitung der Vernunft erscheinen, oder wenn
man

man wenigstens diese Vernunft im glorreichen Kampfe mit ihnen begriffen sieht.

Leiden sind an sich ohne alle Erhabenheit, aber der Leidende zeigt sich erhaben, wenn er, auch noch so sehr von Schmerzen bestürmt, ihnen doch immer noch eine Seelengröße entgegen setzt, welche seine Fassung und innere Ruhe sichert, wenn er sich im Bewußtsein seiner Freiheit und Würde emporhält, und man zwar sieht, daß etwas an ihm, aber nicht er selbst leidet.

3) Gegenstände der Natur bekommen endlich auch Bezug auf Ideen der Vernunft, und dadurch wahre Erhabenheit, wenn wir mit ihrem Anblicke die Vorstellung ihres unübersehbaren Einflusses auf die Menschheit verknüpfen, oder überhaupt bei ihrem Anblicke unsere Vorstellung ins Grenzenlose erweitert wird. So ist der gestirnte Himmel, so das Weltmeer erhaben.

Im Gebiete der Kunst findet sich das Erhabene entweder in dem Stoffe eines Werkes selbst, oder der Art seiner Behandlung. Von dem Erhabenen letzterer Art werden wir im Artikel Styl reden. H.

E s.

(Musik.)

So heist der Ton, welcher zwischen D und E liegt, und den man auf mehreren Instrumenten unter der Benennung von Dis kennt, mit selbigem aber durchaus weder in Rücksicht der Benennung noch der Ausführung verwechseln darf. Er wird in der heutigen diatonischen chromatischen Tonleiter auf die dritte Stufe gesetzt, und entsteht, wenn dem E ein b vorgezeichnet ist. Als Tonart betrachtet, läßt sich der Ton Es leichter in dur als in moll behandeln. Im erstern Fall besteht dessen Vorzeichnung wie die von C moll in drei beens, und im letztern wie die in Ges dur in sechs beens. B.

Espressivo.

(Musik.)

Con espressione. Ein Beiwort, welches in Tonstücken gebraucht wird, um auf einen zu verstärkenden Ausdruck bei der Ausführung derselben aufmerksam zu machen. Steht es neben denen, die Bewegung anzeigenden Worten, so geht seine Beziehung auf das ganze Tonstück; stück;

Rück; kommt es aber irgendwo in der Mitte desselben vor, so deutet es auf die Stellen, denen es zunächst steht. Wenn man annimmt, daß wie billig in jedem Tonstücke, sowohl als in jeder einzelnen Stelle, ein gewisser angemessener Ausdruck herrschen muß, so könnte man von dem Worte *Espressivo* füglich sagen, daß es nirgends am unrechten Orte stehe, oder auch eben so gut ganz und gar wegbleiben könne. Um aber dem Componisten, der durch selbiges gewisse Sätze besonders hervorstechend wünscht vorgetragen zu haben, so viel als möglich ein Genüge zu leisten, so sucht man hier die bekannten, und zur Verschönerung des Gesanges bestimmten Manieren etwas stärker als sonst gewöhnlich zu bezeichnen. Hieher gehören *portamento di voce, tempo rubato* u. a. m.
B.

E u o u a e.

(Musik.)

Ein Ausdruck, welcher aus dem mittlern Zeitalter der Musik herkommt, wo er nur bei Kirchenmusiken vorkam. Die einzelnen Buchstaben dieses Wortes enthalten die sechs Sylben, welche sich in den beiden Worten: *Seculorum amen* befinden. Es schlossen nämlich gewisse Choräle und Psalmen mit diesen beiden Worten. Da nun auf selbige andere Gefänge folgten, auf welche die Harmonie dieser Choräle und Psalmen mußte geleitet werden, so zog man aus jenen Schlussworten die Sylben, und setzte sie einzeln in die Antiphonarien auf die ihnen zukommenden Stellen. Die *Euouae* fieng sich meist in der Dominante des vorhergehenden Gesanges an, und schloß zuweilen in die *Tonica*, zuweilen in andere Töne.
B.

E u p h o n.

(Musik.)

Ein von Hrn. Doctor Chladin erst ganz neuerlich erfundenes musikalisches Instrument, welches im Tone und Behandlung sehr viel Aehnlichkeit mit der Harmonika hat, dessen innere Structur und Mechanismus Hr. D. Chladin aber zur Zeit als sein Geheimniß für sich behält. Er nennt dieses Instrument das Resultat einiger seiner Versuche über die Lehre des Klanges; ein Fach, in welchem Hr. Cladin entscheidende Proben seiner Kenntnisse abgelegt hat. Das Instrument selbst hat im Aeufferlichen die Form
eines

eines Schreibepults von mittlerer Grösse. „Inwendig“ so lautet die buchstäbliche Beschreibung des Herrn Chladin, „zeigen sich im Hintergrunde ein stehender Resonanzboden, „und vor der Mitte desselben vierzig horizontalliegende „gläserne Stäbe, oder Thermometer-Röhren, die so eingerichtet sind, daß ohngeachtet kein merklicher Unterschied der Länge und Dicke sichtbar ist, sie doch, wenn „man sie mit Wasser benetzt und mit nassen Fingern langsam darauf hin und her fährt, sehr verschiedene Töne „geben, indem sich der Umfang vom ungestrichen D bis „zum dreimahl gestrichenen F erstreckt, und drei Octaven und eine kleine Terz beträgt. Die halben Töne sind „durch eine andere Farbe kenntlich gemacht. Hinten gehen die Stäbe in der Mitte des Resonanzbodens durch rothen Frieß hindurch; die vordern Enden liegen auf einem anderthalb Zoll dicken hölzernen Querbalken zwischen Frieß, womit auch der Boden bedeckt ist.“

Dieses Instrument wird eine sehr wesentliche Vervollkommnung erhalten, wenn Hr. Chladin seinen Voratz, die Streichstäbe an selbigen zu verlängern, ausführt, und ihm dadurch einen länger auszuhaltenden Ton verschafft. Ein Umstand, der bei seinem Instrumente in Vergleich mit der Harmonika, den Wunsch für diese Vervollkommnung freilich sehr rechtfertigt. *B.*

E u r i p i d e s.

Wenn der scharfsinnigste Kunstrichter des Alterthums, wenn Aristoteles dem Euripides das ehrenvolle Zeugnis ertheilt, er sei unter allen Dichtern der am meisten tragische; so schreibt er darum nicht der Kunst desselben die höchste Vollendung zu, sondern gründete wie es scheint, dieses Urtheil mehr auf seine ungemaine Empfindsamkeit, und auf die seltene Gabe, die leisesten Gefühle seines für das Mitleid vorzüglich empfänglichen Herzens rein und stark auf seine Personen überzutragen, und dadurch in seinen Zuhörern homogene Empfindungen zu erwecken. Aber dieses an sich glückliche Talent verleitete den Dichter nicht selten, die Ansprüche der Kunst zu überhören. Er folgte dem Drange seines empfindsamen Herzens, ohne zu bedenken, daß auch das ächte poetische Talent überströmen kann, und sich durch den Zweck des Stoffs, den er bearbeitet, muß beschränken lassen. Er war gleichgültig gegen die Forderungen der Theorie, entweder weil er bei dem Bewußtsein seiner Stärke im Rührenden alles Uebrige minder achtete, oder weil

weil er einmahl die Vollendung eines Sophokles zu erreichen nicht hoffte.

Seine Reizbarkeit für das Sanfte und Mitleidswürdige leitete seine Wahl auf die Bearbeitung höchst trauriger Begebenheiten und Situationen, und zwar solcher, deren jeder Mensch unterworfen sein kann. Hier zeigt er uns eine alte Mutter, deren Jammer durch den Verlust zweier Kinder an einem Tage seine Höhe erreicht; eine andere, welcher Undank und Leidenschaft den Stahl gegen ihre Kinder in die Hand zwingen; da einen Sohn, den der zu spät bereute Fluch seines Vaters in Verzweiflung stürzt; eine geliebte Gattin, die ihren Gemahl zu retten, für ihn stirbt; ein Paar Brüder, die einander morden, und ihre Mutter, die von Leiden überwältigt, ihnen freiwillig im Tode folgt; dort wieder einen Vater, der von Raserei befallen, Kinder und Gattin erwürgt. Und diese an sich tragischen Stoffe stellt er auf die mitleidenswürdigste Weise vor, indem seine Personen alle Empfindungen erschöpfen, von denen ein Mensch in einer solchen Lage durchdrungen sein muß. Selbst in der Erzählung des Geschehenen benutzt er den kleinsten, Mitleid erregenden Umstand. Seine Charaktere sind vielleicht im Allgemeinen zu individuell, aber doch meistens wahr, sympathetisch, und nicht selten, vorzüglich im leidenschaftlichen Zustande, mit einer Innigkeit geschildert, daß man keine Nachbildung, sondern den unmittelbaren Ausdruck der Natur zu vernehmen glaubt. Damit vereinigt er viel Geschmeidigkeit und Reichthum in der Sprache, so daß er auch darum den Rednern zum Studium empfohlen wurde, ächtes lyrisches Talent in den Chorgefängen, und Richtigkeit und Nachdruck in den Sentiments, wesswegen man ihn den Philosophen des Theaters nannte.

Je größer diese Vorzüge sind, desto mehr ist es freilich zu bedauern, daß sie durch nicht unbedeutende Fehler verdunkelt werden. Nur in wenigen seiner Stücke sind die Pläne untadelhaft, meistens fehlt es ihnen an Wahrscheinlichkeit oder Einheit; oft sind die Exposition und die Entwicklung vernachlässigt, die Vorbereitung übersehen, die Episoden ohne innere Verbindung eingemischt oder angehängen; nicht selten ist der Ausdruck weitschweifig, rednerisch und mit unschicklichen Sittensprüchen überhäuft, und der Chor, so wie dessen Gefänge, mit der Haupthandlung übel verbunden. Fehler, die ein weit kleineres Genie, als Euripides, und er bei größerer Aufmerksamkeit auf sich selbst leicht hätte vermeiden können.

Von seinen Lebensumständen ist Folgendes merkwürdig. Er war im Jahr v. C. G. 480 geboren, und studierte unter Leitung des Prodikus Rhetorik, unter Anaxagoras Philosophie. In seinem neunzehnten Jahre legte er sich auf die tragische Dichtkunst, und schrieb fünf und siebenzig Trauerspiele. Er scheint keinen Geschäften, sondern bloß der Philosophie und Dichtkunst obgelegen zu haben. Sokrates war sein Freund, und besuchte das Theater nur, wenn Euripides Stücke gespielt wurden. Er war im gemeinen Leben wie auf dem Theater ein Mann von strengem moralischen Charakter, daher vielleicht bei der Verderbtheit der Athenienser zu damahliger Zeit seine häufigen Sentenzen und seine Invectiven gegen das weibliche Geschlecht, die ihm den Namen des Weiberfeindes zuzogen. Sein weit ausgebreiteter Ruf drang bald zu dem Beschützer der Künste, dem König Archelaus von Macedonien, zu dem er in einem hohen Alter ging, und wo er im fünf und siebenzigsten Jahre an den Folgen eines Hundebisses starb. Die Athenienser legten bei der Nachricht seines Todes Trauer an, und da Archelaus ihnen seinen Leichnam verweigert, und ihm ein prächtiges Grabmahl hatte setzen lassen, so richteten sie ihm ein Denkmal, und im Theater seine und des Sophokles Bildsäulen auf. Außer vielen Bruchstücken besitzen wir noch siebenzehn vollständige Tragödien von ihm: Hekabe, Orest, die Phönicischen Frauen, Medea, Hippolytus, Alkestes, Andromache, die Flehenden, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, die Trojanischen Frauen, die Bacchantinnen, die Kinder des Herkules, Helena, Jon, der rasende Herkules und Elektra. *Bl.*

Extremitäten.

(*Bildende Künste.*)

Man bedienet sich in der Sprache der Kunst dieses Ausdrucks, um die Hände und Füße damit zu bezeichnen, und schließet den Kopf, den man auch darunter begreifen sollte, davon aus, weil er der einzige Theil des menschlichen Körpers ist, der des Ausdrucks leidenschaftlicher Zustände aller Art in so hohem Grade empfänglich ist.

Obgleich die Hand zum Ausdruck vielleicht nur weniger starker Leidenschaften beiträgt, daß sie es aber, und wie sehr sie es thut, beweiset der Laokoon, so ist doch

doch ihre Beiwirkung zum allgemeinen Ausdrücke dem Künstler bei unzähligen Gelegenheiten unentbehrlich. Wie mannigfaltig sind die Nüancen von Willensmeinungen, Entschlüssen und Gefühlen, die der Künstler nur mittelst einer weisen Wahl der Stellung der Hand auszudrücken vermag. Wie oft würde man die Absicht der Figuren auf einem Gemälde ganz und gar nicht errathen können, wenn der Künstler nicht gewußt hätte, den Ausdruck der Hand mit dem allgemeinen Ausdrücke des Gesichts und des ganzen Körpers in Harmonie zu setzen.

Diese Harmonie ist für die Zeichnung der Figur, nächst der anatomischen Richtigkeit, das erste Gesetz, welches die Natur selbst gebiethet, und dennoch findet man nicht selten nicht nur von Seiten des Ausdrucks müßige, sondern sogar demselben durchaus schädliche Hände. Dieß scheint mir aus folgenden Ursachen zu entspringen: Der Ausdruck des Gesichts ist leichter zu beobachten, weil er gewissermaassen bleibender, und schon von großen Künstlern und Beobachtern der menschlichen Natur auf Regeln und Grundsätze zurück gebracht ist; der Ausdruck der Hände erfordert einen tiefern Blick in die Natur, und ist nicht so leicht zu bemerken, weil er schnell vorüber geht. Die Schwierigkeiten, welche mit der Zeichnung der Hand verbunden sind, sind so groß, daß derjenige, der sie überwunden hat, nun gern seine Geschicklichkeit zeigt, und sehr oft nur solche Stellungen der Hände wählt, welche seine Geschicklichkeit beweisen, sie mögen mit dem erforderlichen Ausdruck in Verbindung stehen oder nicht. Eine unvermeidliche Folge davon ist wenigstens Müßigkeit, und nicht selten Widerspruch.

Die Füße kommen, außer dem, was sie zum Ausdruck der Stellung des Körpers beitragen, in Rücksicht des Ausdrucks wenig in Betrachtung, weil sie fürs erste vermöge ihres Gebrauchs für leise Empfindungen abgestumpfet und sodann gewöhnlich bekleidet werden. G.

F.**F.***(Musik.)*

Dieser Buchstabe ist die Benennung des Intervalls, welches seine Stelle auf der vierten Stufe der heutigen diatonischen Tonleiter hat, und nach der Guidonischen Solmisation Fa heißt. Der Ton F wird sowohl als harte, wie auch als weiche Tonart sehr oft gebraucht. Im erstern Fall, da dessen Vorzeichnung in einem b besteht, hat er seine Tonleiter mit d moll, und im zweiten, da sie in vier beeen besteht, mit as dur gemein. **B.**

F a.*(Musik.)*

Diese Sylbe bezeichnet nach der Guidonischen Solmisation den Ton, welcher auf der gegenwärtigen diatonischen Tonleiter in den mehresten Orten Deutschlands die Benennung F hat. In wiefern aber die Sylbe Fa auch einem andern Ton könne beigelegt werden, findet man unter dem Artikel Ut. Jene Sylbe, wenn sie mit dem Mi in der Aussprache in Eins gezogen wurde, hatte bei den Alten eine sehr wichtige Bedeutung, da sie hierdurch auf die Schwierigkeiten des zu beobachtenden Verhältnisses von e zu f, oder von h zu c deuteten.

M. f. d. Artikel Solmisation und Mi-Fa. **B.**

F a b e l.*(Aesthetik.)*

Wenn es Grundbedingung eines Werkes schöner Kunst ist, daß es aus Begeisterung hervorgehe, so kann man schwerlich die Fabel zu den Werken schöner Kunst rechnen. Faßt man indessen jenen Begriff weiter und bezeichnet damit jede Darstellung in schöner Form, die Ver-
gnü-

gnügen durch die bloße Form bewirken soll, so kann man auch die Fabel, aber freilich in ihrer größten möglichen ästhetischen Ausbildung, in das Gebieth jener Werke ziehen.

Der Zweck der Fabel ist die anschauliche und das Gefühl des Schönen zu erregen fähige Darstellung einer Klugheitslehre, nach ihrem Einflusse auf Vorthail und Nachtheil, in einer aus der Thierwelt, oder der leblosen Welt hergenommenen Handlung. Ich sage bloß: „einer Klugheitslehre“; denn moralische Sätze soll die Fabel nicht darstellen wollen; sie soll aber nicht, weil sie nicht kann, indem keine Handlung die Moralität an sich darzustellen fähig ist. Ich rede ferner bloß von Handlungen aus der Thierwelt, und der leblosen Welt; denn ich halte dies für einen charakteristischen Zug der wahren Fabel. Menschenhandlungen, gedichtet, um einen praktischen Satz anschaulich zu machen, können für sich eine Klasse belehrender Erzählungen ausmachen; allein es sind keine Fabeln, sie erfordern eine eigene Benennung. Verstand und Einbildungskraft wirken vereinigt, um die Fabel zu bilden, und auch hier besteht die schöne Form des Werkes in einer Einheit der Mannigfaltigkeit, durch welche dem Interesse beider Vermögen Genüge geschieht. Der Verstand fordert Gesetzmäßigkeit; Freiheit und Reichthum machen das Interesse der Phantasie aus. Die schöne Fabel muß beide befriedigen. Das bloße Veranschaulichen und Versinnlichen ist keinesweges das alleinige Wesen der Fabel als Werkes schöner Kunst, die Form der Versinnlichung und ihre Wirkung auf Einbildungskraft und Geschmack bestimmen seinen Charakter, als eines solchen. Lessings Fabeln sind gewiss Meisterstücke in philosophischer Hinsicht, aber ich dürfte wohl kein Paradoxon sagen, wenn ich behaupte, daß sie, als Werke schöner Kunst betrachtet, weit unter denen von La Fontaine z. B., selbst denen von Gellert, Lichtwehr und Pfefel stehen.

Daß Scenen, aus der Thierwelt genommen, ganz vorzüglich passend für die Fabel sind, hat verschiedene Gründe. Nicht zu gedenken, daß sie einen gewissen Reiz des Wunderbaren mit sich führen, gewähren sie der Phantasie ein freies und reiches Spiel, wo durchgängig Bilder aus der Thierwelt verbunden und verglichen werden mit Bildern aus der Sphäre der Menschheit. Dies scheint mir der Hauptgrund der ästhetischen Kraft dieser Scenen zu sein, eine Kraft, die Scenen aus der Menschenwelt allein, oder der leblosen Natur gar nicht haben könnten, welche man aber in den neuesten Theorien gar nicht berührt findet.

Einen ungemeinen Vortheil gewährt aber auch die allgemein bekannte und augenblicklich einleuchtende Beständigkeit der Charaktere gewisser Thiere, welche verursacht, daß sich in den Rollen derselben gewisse praktische Sätze weit allgemeiner und leichter anschaulich machen lassen, als es durch menschliche möglich ist. Derselbe Vortheil tritt auch, obwohl in geringerem Grade, bei leblosen Dingen ein. Er betrifft indeß nicht sowohl das Aesthetische der Fabel, als vielmehr ihre schnelle und vollkommene Verständlichkeit, und Lessing entschied wohl einseitig, wenn er darin den alleinigen Grund der Entstehung der Fabel zu finden glaubte *).

H.

F a b e l.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Fabel eines Gemähltes ist von dem Stoffe desselben wesentlich verschieden. Der Stoff oder das Süjet desselben liefert dem Künstler nichts, als so zu sagen, die rohen Materialien der Darstellung; er weiß nichts, als das Werk, was er liefern soll, soll z. B. die Bethlehemitische Kinderermordung sein.

Dies ist die erste Aufgabe, noch ohne Anlage und Plan. Der Künstler überleget nun die dabei obwaltenden wahren Umstände, und setzet einige der größesten Wahrscheinlichkeiten hinzu, welche die Wirkung des Gegenstandes unterstützen. Er weist z. B. wie Rubens obrigkeitlichen Personen an öffentlicher Stätte ihren Sitz an, um über die Vollstreckung des Urtheils die Aufsicht zu führen; er decket die Vollstreckung des Urtheils in der Ferne durch Reuter; er stellet die Gruppe der vornehmen Mutter mit ihrem Gefolge in die Mitte und in das Hauptlicht, und füllet mit Müttern aus dem Pöbel, die mit den Henkern kämpfen, den Vorgrund und die Seiten des Gemähltes.

Die Fabel ist also für den Künstler das, was für den Schriftsteller ein wohlgeordneter Plan ist, und ist das Werk der dichterischen Erfindung und Anordnung.

Da der bildende Künstler seine Erfindung nicht durch Worte und Ideen dem Betrachter erzählen und deutlich machen kann, sondern sie ihm bloß durch stumme Darstellung der Sache vorlegt, so ist des Künstlers erste Pflicht,

*) Herders Theorie der Fabel habe ich geprüft in meinem System der Aesthetik. S. 356.

Pflicht, die Fabel seines Gemählde's so zu erfinden, daß sie der Betrachter desselben leicht wieder finde, daß sie ihm also leicht verständlich sei; leichte Verständlichkeit aber schließet Feinheit derselben nicht aus. G.

F a ç a d e. F a s s a t e.

(Baukunst.)

Mit diesem ursprünglich Italiänischem Worte (*facciat*) bezeichnet man eigentlich die Hauptaussenseite eines Gebäudes, an welcher der Haupteingang angebracht ist; jedoch giebt man auch bei einem Hause, das ganz frei steht, allen vier Aussenseiten diesen Namen.

Die Anordnung und Verzierung der Hauptaussenseite erfordert die größste Aufmerksamkeit des Baukünstlers, denn von ihr hängt der Eindruck des Gebäudes ab, den es auf den Betrachter macht.

Die erste unnachlässliche Erforderniß der Anordnung einer Façade ist, daß sie ein schönes und festes Ganze bilde: um dieses zu bewirken, muß der Künstler allen einzelnen Theilen eine richtige und symmetrische Stellung und eine Wohlgefallen erweckende Ordnung geben. Die Verzierungen müssen so angebracht werden, daß jede derselben, nicht sowohl der Verzierung, als vielmehr der Nothwendigkeit wegen da zu sein scheine.

Ist das Gebäude von beträchtlicher Länge, so muß es, um ein ermüdendes Einerlei zu vermeiden, verschiedene Vorlagen bekommen, deren mittlere den Haupttheil desselben ausmacht, und die meiste Kunst nicht nur verträgt, sondern sogar fordert. Man sehe den Artikel Anordnung.

Dieser ersten nothwendigen Bedingung folget die zweite, welche darin besteht, daß der Künstler bei der Anordnung der Façade auf die Bestimmung des Gebäudes die genaueste Rücksicht nehme, damit der Betrachter schon durch den bloßen Anblick wisse, zu welcher Gattung von Gebäuden das vorliegende gehöre. Der Charakter des Gebäudes, (man sehe diesen Artikel) wird also vorzüglich aus der Façade hervor leuchten müssen. G.

F a g o t t.

(Musik.)

Basson. Ein eben so übliches als bekanntes Blasinstrument von hartem Holz mit Klappen, Löchern und einem

nem Mundstück, welches wie das der Oboe, oder Clarinette von Rohr ist. Man kann es als begleitendes Instrument füglich wie die mittlere Stimme zwischen einem Contrabass, und einem Violoncell ansehen, weil es diese beiden Instrumente in eine Art von näherer Verbindung zu bringen scheint. Der tiefste Ton auf dem Fagott ist das Contra B, von da sich der Umfang seiner Töne auf drei volle Octaven und drüber erstreckt. Die Benennung Basson, die dieses Instrument im Französischen hat, kommt daher, weil es nach Abschaffung der *Cromorne* ehemahls der Oboe zur Begleitung diente, auch dieserwegen sonst *Basson de hautbois* hieß. Woher es aber die Italiänische Benennung *Fagotto* erhalten, ist schwer zu bestimmen. Es müßte denn, wie Einige annehmen, sich diese Benennung daher schreiben, weil dieses Instrument sich zusammenpacken liesse, oder zusammengepackt ausfähe wie ein Bündel, welches freilich das Deutsche Wort für Fagotto wäre. Diese Vermuthung hält aber in dem Fall nicht sehr Stich, weil das Wort Fagott auch auf Serpent angewendet wird, ohne daß jene Verhältnisse hier Statt finden.

Man hat außer dem gewöhnlichen Fagotto noch eine andere Gattung, welche um eine Octave tiefer klingen, sie werden aber nur bei vollstimmigen Musiken zur Verstärkung gebraucht. B.

F a l s c h.

(Musik.)

Ist ein Beiwort, welches derjenigen Quinte ertheilt wird, die vermöge der Tonleiter der Tonica, oder gewisser harmonischen Tonfolgen erst vollkommen war, durch ein vorgesetztes b oder $\sharp$ aber um einen halben Ton ist erniedrigt worden. Eine auf die Art sich bildende Quinte heisst dann eine falsche Quinte, und muß als dissonierender Ton betrachtet und behandelt werden, da sie den Regeln gemäß bei ihrer Auflösung in den ihr zunächst unterwärts liegenden Ton tritt. Man giebt aber sehr uneigentlich das Beiwort falsch derjenigen Quinte, welche in dem verminderten Dreiklang vorkommt. Diese ist nicht als dissonierend zu betrachten, bedarf daher auch keiner Auflösung, und muß zum Unterschiede von jener die kleine Quinte heißen. Der Ausdruck falsch wird auch sehr häufig bei andern Gelegenheiten gebraucht, z. B. bei unrichtiger Intonation der Stimmen und Instrumenten.

mente, bei unharmonischen Fortschreitungen, bei Bezeichnung unrichtiger Temperaturen, Mensuren u. d. gl.
B.

F a l s c h e s L i c h t.

(*Mahlerei.*)

In einem falschen Lichte steht ein Gemälde, wenn das Tageslicht nicht von eben der Seite auf dasselbe fällt, von welcher es der Mahler auf die dargestellten Gegenstände fallen liefs; wenn die Lichtöffnung zur rechten des Gemähldes ist, indess das Licht des Mahlers von der Linken her kommt.

Dafs durch ein falsches Licht die Gemähde von ihrer Wirkung sehr viel verlieren, ist keinem Zweifel unterworfen, so bald man bedenkt, dafs gewisse Theile, denen der Künstler ein bestimmtes Maafs von Schatten ertheilte, dadurch erhellt, und alle aus der genau berechneten Harmonie heraus gerissen werden. Ueberdies verbreitet ein falsches Licht auch nicht selten einen blendenden Schimmer über das Gemähde, welcher viele Theile desselben der Betrachtung des Ganzen entzieht. G.

F a l f e t.

(*Musik.*)

Fausset. Fistel, nennt man am gewöhnlichsten bei der menschlichen Stimme die Töne, welche, indem sie ausser den Grenzen des natürlichen Umfanges derselben liegen, nur durch Verzerrung und Pressung der Singorgane können hervorgebracht werden, so wie im Gegensatz von selbigen unter dem natürlichen Umfang einer Stimme diejenige Reihe von Tönen verstanden wird, welche der Sänger mit Leichtigkeit aus voller Brust und mit offener Kehle singen kann, und die dem Bau, und der Natur seiner Singorganen angemessen sind. In Beziehung auf Instrumente könnte man das Wort Falsetfüglich alsdann gebrauchen, wenn sich in die natürlichen Schwingungen eines Tones solche mischen, die ihn ausser der Reinheit auch seine natürliche Schönheit und Stärke benehmen, welcher Fall gemeiniglich bei einem schlechten Ansatze, beim Ueberschnappen, bei einem zu matten Anstriche des Bogens u. d. gl. eintritt. Beim Gefange ereignet es sich sehr oft, dafs ein Stück höher gesetzt ist, als der natürliche Umfang der Stimme des Sängers zureicht,

und daß selbiger seine Zuflucht zum Falfet nehmen muß, da er, wenn er nicht recht die Kunst versteht, diesem Fall entgegen zu kommen, und Brust- und Falfet-Stimme mit einander zu vereinigen, oder an einander zu schliessen weiß, durch einen zu grellen Abfall der Wirkung des Stücks und seinem eigenen Credit ungemein schaden kann. B.

Falten. Faltenwurf.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Art und Weise, in welcher und auf welche die Falten eines Gewandes im Allgemeinen gelegt und angeordnet sind, wird der Faltenwurf genannt, welcher einer der wichtigsten Theile der Zeichnung und Mahlerei ist, da von ihm nicht selten das richtige Verständniß der Stellung, und also gewissermaassen die Bedeutung und der Ausdruck der Figur abhängt. Die Nachlässigkeit, mit welcher ältere und neuere Künstler, deren Producte man übrigens aus manchen Rücksichten zu rühmen berechtigt sein mag, nicht selten den Faltenwurf behandelten, ist nicht nur kein Grund gegen diese Behauptung, sondern muß sie nach genauerer Prüfung sehr bestätigen.

Welche Wirkung kann eine Figur machen, welche Stütze des Zusammenhanges, des allgemeinen Ausdrucks kann sie sein, wenn sie bei aller nur möglichen Zeichnung des Nackenden, bei der genauesten Erfassung der Aeufferung der Gefühle auf die Richtung und Bewegung der Muskeln, nun mit einem Gewande bedeckt wird, dessen Falten so ungeschickt geordnet sind, daß man Mühe hat, sich nur aus ihnen heraus zu arbeiten, und darüber vergiffet, an das Band zu denken, welches die Figur mit dem Ganzen des Gemähltes verbindet.

Betrachtet man aber auch den Faltenwurf ohne Beziehung auf den geistigen Theil des Gemähltes, bloß in Rücksicht der Schönheit seiner Formen, wie wichtig ist das Studium desselben auch in dieser Rücksicht für den Künstler, da Köremon in seiner Natur und Kunst, S. 211. des 1. Th. sagt: „Ich habe in der Französischen Academie zu Rom den Director Mons. Vleugels und zwölf Académisten beisammen gesehen, welche, ihr lebendiges Modell zu bekleiden, und die Falten in eine gehörige Ordnung zu legen, einen ganzen Nachmittag zubrachten, bis ihrem Geschmack und Vorhaben ein Genüge geschehen war.

Um

Um die Wichtigkeit des Faltenwurfes darzu-
thun, wird es nicht zweckwidrig sein, wenn wir die vor-
züglichsten Bemühungen der alten und neuen Künstler
für diesen Theil, und die verschiedenen Systeme angeben,
welche aus diesen Bemühungen entsprangen.

Die Falten an den ältesten Kunstwerken waren
sehr eng und enge, und fielen ihrer eigenen Schwere über-
aus, gerade herab. Die Kunst bildete sich in dem Al-
terthum mehr, die Griechen fühlten den Werth des
menschlichen Körpers in seiner ganzen Grösse, und um
denselben in aller seiner Würde darzustellen, bildeten sie
die freisten, ungebundensten Falten, und opferten ihm
späterhin auch die Gewänder selbst auf, aber auf eine
Weise, welche nur die Griechen erfinden konnten, durch
Darstellung ihrer berühmten, nassen Gewänder, durch
welche hindurch das ganze Spiel der Muskeln, und auch
die feinste Bewegung des Körpers sichtbar war.

Unter den Neuern ahmten die engen Falten der
Alten vorzüglich Pouffin, Michael Corneille und
Le Sueur nach.

Andere neuere Künstler kleideten ihre Figuren in
Stoffe, welche ihrer Dichtigkeit wegen, grosse Falten
bildeten, jedoch ohne feine Stoffe für Leibröcke auszu-
schliessen. Unter diesen zeichnen wir nur Le Gros,
Püjet, Ludewig Caraccio und Domenichino aus.

Das gebrochene Faltensystem, welches wegen der
Lebhaftigkeit und Festigkeit der Tinten und des Schim-
mernden der Lichter ungemein viel Reitz hat, wurde von
Albrecht Dürer eingeführt, und vorzüglich von Zuc-
charo und Sadeler befolgt.

Guido Reni war vielleicht der erste, welcher die
halbflachen Falten, welche die Franzosen *plis formés*
d'une manière méplate nennen, einführte. Er hatte näm-
lich bemerkt, daß ein Gewand, welches über ein rundes
Glied fällt, nicht immer rund anliege, sondern in der
Mitte eine halbrunde Fläche bilde.

Peter von Cortona nahm das geschmeidigste Fal-
tensystem an, welches noch bis jetzt vorhanden ist. Seine
Stoffe sind so weich, und winden sich so wellenförmig,
daß sie, da sie oft sehr affectiert sind, den sanftesten Win-
dungen des Körpers nichts desto weniger widerstreben.

Nach dieser kurzen historischen Nachricht über die
Falten und die Werfung derselben wird es nöthig sein,
zu bemerken, was der Künstler bei der Zeichnung der-
selben zu beobachten hat. Daß er, bevor er seine Figur
bekleidet, sie erst nackend zeichne, ist die erste und schon
oft gegebene Regel, deren Nothwendigkeit jedem Zeich-
ner

ner einleuchtend ist. Dafs er bei der Anordnung des Ganzen des Faltenwurfes dafür Sorge, dafs das Nackte bedeckt, aber dem Auge nicht entzogen werde; dafs er grofse Parteen von Flächen und Erhöhungen bilde, aber keine unförmlichen Massen, die blofs dazu bestimmt scheinen, das Licht aufzufangen; dafs diese Parteen natürlich in ihren Formen abwechseln; dafs der Faltenwurf nie willkürlich sei, nie ohne hinreichenden Grund; und bei allem dem die Ausführung nichts Geradlinichtes, Steifes, oder gar künstlich Zusammengelegtes zeige*), fodert die Vernunft und der Geschmack von ihm.

Wirft der Künstler an seiner Figur allzu viel kleine und flache Falten neben einander, so wird sein Gemälde des angenehmen Spieles und Kampfes von Licht und Schatten beraubt, und Verwirrung ist beinahe unvermeidlich; giebt er dem Gewande allzu grofse Falten, so erweckt er die Idee von Grobheit und Plumpheit, und beleidiget wiederum durch unvermeidliche Stätigkeit des Lichtes und Schattens.

Eckigkeit und Härte der Falten kann bei gewissen wenigen Stoffen der Ausdruck fordern, aber im Allgemeinen Sorge der Künstler für Sanftheit der Form.

Auf Theilen des Körpers, welche einem grofsen Licht ausgesetzt sind, bringe der Künstler keine tiefen, weil ihr Schatten die Haltung vernichten würde, und an Stellen, die des Lichtes beraubt sind, keine hohen, hervorragenden Falten an, weil sie ein allzu hohes Licht erfordern, und dadurch leicht Verwirrung in der Harmonie verursachen könnten.

Allzu viele Falten überladen die Figuren unnatürlich, schaden also schon in der Malerei, die doch der Hülfsmittel genug hat, den widrigen Eindruck derselben zu verhindern, und beleidigen in der Bildnerei den Geschmack auf mannigfaltige Weise unausbleiblich.

Siehe übrigens die Artikel Draperie und Gewand.
G.

F a n f a r e.

(Musik.)

Unter diesem Ausdruck versteht man in Frankreich ein durch kriegerische Instrumente ausgeführtes kurzes Tonstück, auch gewisse bei der Jagd eingeführte kurze Sätze.

*) v. Ramdohr über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Th. I. S. 126. f.

Sätze. In Rücksicht auf diesen letztern Fall mag es gekommen sein, daß man die Worte Fanfare und Chasse gewissen in Sechsis-Achtel Takt stehenden Tonstücken beigelegt hat, da alsdann jene Worte eine muntere und etwas geschwinde Bewegung anzeigen. B.

Farbengebung.

(Mahlerei.)

Derjenige Theil der Malerei, der jedem einzelnen Gegenstande des Gemählde die natürliche Farbe zu geben befiehlt, wodurch zugleich ihre allgemeinen oder besondern Eigenschaften angegeben, z. B. ihre Härte, Weichheit, Feuchtigkeith, Trockenheit, Grobheit, Feinheit u. s. f., jedoch so, daß diese einzelnen Gegenstände, die auf verschiedenen Flächen, unter verschiedenen Brechungen und Modificationen des Lichtes stehen, zusammen ein Ganzes machen.

Im zweiten Sinne des Wortes bezeichnet es die Eigenschaft der auf dem Gemählde dargestellten natürlich gefärbten Gegenstände selbst, vermittelst welcher Eigenschaft der Farben das so eben genannte Ganze hervorgebracht wird; wiewohl nach dem gemeinen Sprachgebrauche zu urtheilen, dieser letztere Begriff mit dem Worte Farbengebung nicht nothwendig verbunden zu sein scheint; denn man schreibt Gemählde, auf welchen die Haltung, und alles, was dazu beiträgt, die dargestellten Gegenstände zu einem Ganzen zusammen zu bringen, auf das genaueste beobachtet ist, nicht selten eine schlechte Farbengebung, oder ein schlechtes Colorit zu.

Der Grad der Vollkommenheit und Schönheit der Farbengebung bestimmt den Grad des Reitzes, den ein Gemählde dem Auge verursacht. Angenehme und edle Formen werden durch eine sanfte, liebliche Farbengebung erst schön; beide vereinigt bewirken sie die süßeste Täuschung; sind aber die erstern vernachlässiget, so birgt die letztere, sei sie auch noch so vollkommen, nur kurze Zeit die Mängel derselben. Die Wirkung der Künste auf das Auge ist nur das Mittel zum Zweck, und dieser hohe Zweck ist Rührung des Geistes. Das vortrefflichste Colorit von Titians Pinsel kann uns nicht die Fehler seiner Zeichnung und das Fade seiner Charaktere ersetzen, und die künstlichst gemahlte Draperie eines Carraccio und Guido uns weder für den Mangel an Gracie und Schönheit bei dem einen, noch für den Mangel von Geist und Ausdruck bei dem andern schadlos halten.

Die

Die allzu grofse Aufmerksamkeit, welche mehrere neuere Künstler der Farbengebung widmeten, brachte sie in den vorzüglichern Theilen der Kunst, der Zeichnung und dem Ausdrücke zurück, und eben dieses war, nach dem Bericht des Dionysius von Halikarnass, der Fall bei den spätern Griechischen Malern. Die Gemähde der Alten, spricht er, waren in Ansehung der Farbengebung schlicht und einfältig; in den Mischungen der Farben war wenig Abwechselndes; aber die Zeichnung war vortreflich und hatte viel Gracie. Die spätern Gemähde waren zwar weniger schön gezeichnet, aber fleissiger und besser ausgearbeitet, in Licht und Schatten abwechselnder, und hatten in einer Menge von gemischten Farben ihre ganze Stärke.

Was die Farbengebung selbst anlangt, so ist dem Künstler fürs erste kein anderes Gesetz zu geben, als Beobachtung der Farbenerscheinungen in der Natur, und Bildung seines Auges, das Schöne in der Färbung der Gegenstände zu fühlen. Hierbei wird er finden, dafs ihm Eine und dieselbe Gegend mit dem sich ihm darstellenden Gegenständen bisweilen im höchsten Reitze, bisweilen aber ohne Kraft und Anmuth erscheint. Der vorzüglichste Grund dieser Erscheinung liegt zum Theil in dem Winkel, den der Einfall des Lichtes auf die Gegenstände beschreibt; zum Theil aber auch in der mindern oder grössern Dichtigkeit der Luft. — Ein Umstand, der dem Künstler in Rücksicht des Eindrucks, den die Farbengebung eines Gemähdes im Einverständniss mit dem Geiste oder dem Charakter des Stoffes auf die Seele des Betrachters macht, von Wichtigkeit sein mufs.

Allzu hohes Licht giebt den Farben einen blendenden Glanz, und dem Schatten Härte, und allzu dicke Luft theilt den Gegenständen zu viel von ihrer grau-blauen Farbe mit, als dafs sie schön erscheinen könnten.

Wiederholte Beobachtung der Farben der Natur wird den Künstler dasjenige finden lassen, wodurch sie uns in ihren Farben so unendlich reizt.

Man empfiehlt den Künstlern allgemein, die Gegenstände nicht nur nach der Natur zu zeichnen, sondern auch die Farbengebung nur nach der Natur zu vollziehen. Dieser Rath ist vortreflich, nur scheint man dabei vergessen zu haben, dafs sich die Töne der Farbe nach dem Grunde verändern, auf welchem der Gegenstand erscheint. Die Tinte, die auf einem dunkeln Grunde eine gewisse Wirkung macht, wird nicht dieselbe, sondern eine andere machen, wenn sie auf einen hellen Grund gesetzt ist. Um treu die Farbe der Natur nachzunehmen, mufs hinter das

das

das Modell ein Tuch von derselben Farbe ausgebreitet werden, wie die, welche man dem Grunde des Gemähltes geben will.

Wär' es übrigens auch möglich, über die Farbengebung Grundsätze aufzustellen, die den Künstler sicher leiteten, so würden sie doch unter diesem Artikel, um öftere Wiederholungen zu vermeiden, nicht aufgestellt werden können, da unter den Artikeln Accord, Drucker, Haltung, Harmonie, Helldunkel, Licht, Localfarbe, Luftperspective, Mittelfarben, Reflexe, Tinte, Ton, u. a. m. auf welche wir hiermit verweisen, von Gegenständen gehandelt werden muß, welche sich alle auf die Farbengebung beziehen. G.

F ä r b u n g.

(Mahlerei.)

Mit diesem Worte sei es erlaubt, bloß die Wahl des Künstlers zu bezeichnen, die er in Rücksicht der willkürlichen Farben trifft, in welche er seine darzustellenden Gegenstände kleidet, ohne dabei an das zu denken, was man unter dem Ausdrücke Farbengebung oder Colorit versteht.

Diese Wahl kann sich natürlicher Weise nur auf diejenigen Gegenstände erstrecken, welche in der Natur selbst Producte des Fleisses und der Kunst sind, auf Draperieen, Gebäude u. s. f.

Alles was in Ansehung dessen der Künstler zu beobachten hat, betrifft den Charakter des Stoffes: ein ehrwürdiger, ruhiger Stoff verträgt kein buntes Farbewühl; ein Dorfjahrmarkt hingegen keine, mich dieses Ausdrucks zu bedienen, ruhige Farben. Die Personen bei einem Todtenopfer müssen in dunkle, sterbende Farben, und tanzende Nymphen in helle lachende gekleidet sein. G.

F a t i g i e r e n.

(Mahlerei.)

Man bedient sich dieses Wortes in der Sprache der Kunst in Bezug auf die Zusammensetzung, die Zeichnung, und die Farbengebung, worin man dadurch einen Fehler bezeichnet, der entweder eine Folge der Unüberlegtheit, des Eigenfinnes, oder der Ungeschicktheit ist, indem sich der Künstler dadurch genöthiget fand, an der Stellung, dem Um-

Umriffe und Colorit zu oft wiederholten Mahlen bedeutende Aenderungen vorzunehmen.

Zusammensetzung und Zeichnung kann durch diese öftere Veränderungen gewinnen, aber das Colorit verlieret unausbleiblich, indem ihm durch so ungewisses Auftragen, durch öftere Veränderung der Tinte, entweder ins Hellere oder ins Dunklere, alle Frischheit und aller Glanz genommen wird. G.

Feindschaftlich.

(*Mahlerei.*)

Man nennet diejenigen Farben feindschaftlich, die, neben einander gestellt, keine gute Wirkung auf das Auge machen, oder die, mit einander vermischt, eine harte, widrige und unangenehme Farbe geben. G.

F e l d.

(*Baukunst.*)

Feld wird in der Baukunst jede gerade, bisweilen etwas vertiefte, und mit einer hervor stehenden Einfassung versehene, bisweilen aber auch etwas erhöhte Fläche an der Wand oder Decke genannt. Die Felder werden auch schon dadurch zu einer gewissen Verzierung, daßs man das allzu Eintönige einer grofsen, breiten Fläche, die ohne dieselben ermüden müßte, dadurch vermeidet, und, wären sie auch ohne alle Verzierung, der Wand oder Decke ein mannigfaltigeres Ansehen giebt.

Die Nothwendigkeit dieser abwechselnden Abtheilungen erkannten schon in den ältern Zeiten die Griechen so sehr, daßs sie dieselben auch in gewölbten Decken anbrachten: späterhin wurden sie mit Gliedern und mit einer in die Mitte der Felder gestellten metallenen Rose verziert. G.

F e r m a t e.

(*Musik.*)

Heißt in Tonstücken das Verweilen oder Aushalten einer Note über ihre eigentliche Geltung, und kommt meist vor am Ende von Einschnitten oder musikalischen Perioden, da die zu haltende Note mit einem unter einem halben Bogen gesetzten Punct ($\frown$) bezeichnet wird. Die Fermaten kommen gewöhnlich vor, in der Mit-

Mitte eines Tonstücks oder auch am Ende desselben. Die unter den ersten Fall zu zählenden sind solche, die größtentheils nur eine Art von Uebergang oder eine kurze Ruhe bezeichnen sollen, und die Ausführung derselben beruhet vorzüglich auf einem festen aushaltenden Ton, einem gleichen Triller und kurzen, aber zweckmäßigen und jenen Uebergang befördernden Manieren. Bei den Fermaten aber, die beim Schlusse von Instrumental- und Gesangstücken, als bei Arien, Concerten, und Solo's vorkommen, und welche gewöhnlich den Beinamen von Singcadenzen führen, verhält es sich ganz anders. Hier haben Sänger und Instrumentalist freieres Feld. Sie können ihre eigene Kunst auftreten lassen, besonders wenn das Stück, in welchem die Cadenz vorkommt, nicht von ihnen selbst war, und können sowohl Beweise ihrer harmonischen Kenntnisse, als ihrer Fertigkeit in der freien Phantasie geben. Daher ist es nothwendig, in einer solchen Cadenz nicht oberflächlich, sondern mit sehr viel Behutsamkeit zu Werke zu gehn. Durch selbige erhält der Kenner und gebildete Liebhaber einen weit richtigern Maassstab über das Verdienst des Virtuosen, als bei dem Vortrag fremder Gedanken möglich war. Ein auf alle Cadenzen passender Zuschnitt lässt sich durchaus nicht machen, weil es der Arten derselben zu viele giebt, und so sind einfache, doppelte Cadenzen, Cadenzen für Gefänge oder Instrumente in ihrer Behandlung eben so verschieden, als es ihr Charakter wird, wenn sie in einem Adagio oder Allegro vorkommen. Was aber im Allgemeinen auf alle kann angewendet werden, ist, dass ihr Inhalt Bezug auf einige der Hauptgedanken des Stücks, in dem sie vorkommen, haben muss, dass sie nicht zu monotonisch, welches ausschliesslich von Cadenzen für Instrumente könnte geahndet werden, dass sie auf keinen Fall zu lang ausgedehnt werden, weil das den Zuhörer leicht in eine andre Stimmung versetzen kann, dass sie nicht mit zu viel Schnörkel- und Trillerwerk, vor dem Eintritt des Haupttrillers überladen werden, weil man dabei leicht auf den Gedanken kömmt, der Spieler habe von dem Kunstsinne seiner Zuhörer zu kleinliche Begriffe erhalten, und theile hiernach seine Gaben aus. Bei dem unsichern Maassstabe der Urtheile über Kunstfachen, da öfters Ein Publicum das für schön findet, was ein anderes als wahre Kleinigkeit verachtet, ist es freilich schwer, immer den rechten Weg einzuschlagen. Jedoch findet eine Mittelstrasse allenthalben und so auch hier Statt. Ein feiner Künstler wird eben so wenig hartnäckig auf seiner einmal angenommenen Manier beharren, wenn ihm anders nicht das Loos der Unabhän-

gigkeit zu Theil geworden ist, als selbige einem einzelnen Locale aufopfern; und beseelt ihn wahre Liebe und Zuneigung für seine Kunst, so wird er sie sicher nicht, um ein Bravo mehr zu erbeuten, auf eine so unbarmherzige Art durch Klimpereien herabwürdigen. B.

F e r n e.

(*Mahlerei.*)

Um die Fernen darzustellen, biethen sich dem Künstler zwei Mittel dar, die linearische und die Luft-Perspective.

Die erstere verkleinert die Umriffe, und die letztere schwächt Lichter und Schatten, und nimmt der eigenthümlichen Farbe der Körper einen Theil ihres eigenen Werthes, indem sie ihr einen Anstrich von der Farbe der Luft leiht. G.

F e r n f ä u l i g.

(*Baukunst.*)

Eine Säulenstellung heisset dann fernfäulig, wenn die einzelnen Säulen mehr als acht Model weit von einander entfernt stehen, wodurch ein Zwischenraum entspringt, der mehr als drei Säulendicken beträgt. Die Alten glaubten, daß die Gebäude dadurch ein mageres Ansehen bekämen, und ihr Auge betrog sie in Dingen des Geschmacks nur sehr selten. G.

F e s.

(*Musik.*)

So heisst in der heutigen Musik das durch ein vorgesetztes $\flat$ um einen halben Ton erniedrigte Intervall F. In Rücksicht der nothwendigen Beibehaltung dieser Benennung, und daß es nicht gleichviel sei, Fes oder E zu sagen, wiewohl diese beiden Töne, die doch in Absicht auf Höhe und Tiefe um ein Comma verschieden sind, und auf dem Clavier und verschiedenen andern Instrumenten nur auf eine und dieselbe Art anzugeben sind, ist das unter dem Artikel Des und unter verschiedenen andern Gesagte hier anwendbar. Fes, als verwandte Tonart, kann wohl in Tonstücken vorkommen, aber diesen Ton zu einer Haupttonart, oder zur Tonica zu wählen, wird wohl so leicht Niemanden einfallen, da in dessen natürlichen Ton-

lei-

leider schon doppelte Been vorkommen, der Verwirrungen und Schwierigkeiten zu geschweigen, die in ähnlicher Art bei etwas entfernten Ausweichungen eintreten würden.

B.

Fest. Festigkeit.

(*Zeichnende Künste.*)

Die Festigkeit des Umrisses entspringt aus gründlicher Kenntniß der Natur, und die der Beschattung und Farbengebung aus tiefem Studium der Wirkungen des Lichtes und der Brechung der Farben. Sie ist das Gegentheil von Unbestimmtheit, und wirkt so gewiss, wie die Entschlossenheit und Festigkeit des moralischen Charakters.

Um einen festen Stift zu führen, muß man viel gezeichnet, und um sich durch Festigkeit des Pinsels auszuzeichnen, muß man die Wirkung der Farbe schon im Geiste voraussehen, ehe man sie noch aufträgt.

Eine feste Tusche läßt den Farben den Glanz der Frischheit, eine weiche wird oft matt und unangenehm; und der, wer in seiner Jugend mit sicherer Hand feste Tuschen zu setzen vermochte, wird noch im Alter richtige setzen können, wie der Greis Poussin in seiner berühmten Sündfluth.

G.

F i g u r.

(*Zeichnende Künste.*)

Mit diesem Namen bezeichnet man in der Sprache der Kunst ausschliesslich die Darstellung des Menschen.

Sie ist unter allen uns bekannten Formen die schönste, und muß daher vom Künstler wo möglich so behandelt werden, daß die Entwicklung derselben angenehme Formen bilde, und das Wellenförmige und Sanfte ihrer Umriffe nicht ganz verlohren gehe, so weit als es der Wohlstand erlaubt. Und diejenigen Theile, welche die Sitten zu bedecken gebiethen, müssen so bekleidet werden, daß wenigstens die Phantasie noch Spielraum genug habe, sich die Windungen der Muskeln und Gelenke vorzustellen, indem alles Schöne der Figur in dem Nackenden besteht.

Aber es ist für den Künstler nicht genug, daß er im Allgemeinen schöne Figuren darzustellen vermag; sie verlieren ihren grössten Werth, wenn sie den Betrachter sowohl über ihren Zweck in dem Gemälde, als auch über die Rührungen ihrer Seele ungewiss läßt.

Natürlichkeit aller ihrer Bewegungen, die sich auf die Kenntniß der Anatomie gründet, ist zwar unnachlässliches Gesetz; aber diese Natürlichkeit muß, wenn sie ihren ganzen Werth erhalten soll, mit Zweckmäßigkeit und Schicklichkeit auf das innigste verbunden sein. Die schönste, aber für das Gemälde zwecklose, und in Rücksicht ihres Charakters unschickliche Figur ist für einen gebildeten Geschmack nicht mehr schön, wenn der Geist des ganzen Werkes und der individuelle Charakter dieser Figur eine andere Stellung, einen andern Ausdruck fordert.

G.

Figur. Figurirt.

(Musik.)

Außerdem, daß man unter dem Worte Figur zuweilen die Zeichen begreift, welche in der Musik vorkommen, z. B. die Noten, Kreutze u. a. m. für welche die Franzosen das Wort *Caractères* eingeführt, wird es gewöhnlicher auf Auszierung einer Tonfolge, oder auf den Gang der Harmonie angewandt. In Beziehung auf den ersten Fall, versteht man eine solche Tonfolge in der Begleitung einzelner oder mehrerer Instrumente, die ihr ganz eigenes Colorit hat und von dem Hauptgesange ganz verschieden ist. So könnte z. B. die zweite Violine zu einer Arie Triolen, die erste eine synkopierte Tonfolge haben, und der Gesang selbst in einzelnen Vierteln fortschreiten, und man würde von den Violinen sagen, daß ihre Begleitung figurirt sei. Eben dieses findet vom Bass (man sehe den Art. Bass figurirter) und andern Instrumenten in verschiedener Art Statt.

Daß diese Art von Begleitung sehr große Mannigfaltigkeit geben, und einen Gesang sehr heben könne, ist zwar ausgemacht, doch darf aber die figurirte Begleitung nicht zu sehr überladen sein, weil sie in diesem Fall die Hauptmelodie leicht verdunkeln kann. Man pflegt figurirte Begleitung in Rücksicht auf Ausführung dann und wann abzukürzen. In diesem Fall setzt man z. B. in einen ganzen Takt die Figur, die in selbigem mehrmalen vorkommen soll, und die in Triolen oder Sechzehnthellen bestehen kann nur einmal, und zwar mit dem Zusatz: *figue*, welches anzeigt, daß die angegebene Figur für die übrigen Takttheile in gleicher Art zu wiederholen sei.

In Rücksicht der Harmonie braucht man den Ausdruck Figurirt, wenn in einer diatonischen Fortschreitung außer den Accorden, welche die Signatur der Grundnote bezeichnet, andere Zwischen-Accorde vorkommen, oder

wenn

wenn Haupt- und durchgehende Accorde mit einander abwechseln, in welchem Fall eine solche Fortschreitung eine Figurierte Harmonie heisst. Hier ist vor allen Dingen die rechte Verlegung jener Accorde, die sonst auch wesentliche und zufällige Accorde genannt werden, und über die man unter den Artikeln Wesentlich, Zufällig, Durchgang ein Mehreres findet, in Obacht zu nehmen, weil ausserdem der Sinn und Accent im Gesange sehr leicht kann entstellt werden. Man versteht unter Figuren endlich auch die verschiedenen Gattungen von Setz-Manieren, als: Walzer, Schwärmer, Rouladen, Läufer u. a. m. B.

F i g u r.

(Tanzkunst.)

Eine Figur heisst in der Tanzkunst der Weg, den die Tänzer nehmen, aber nur dann, wenn dieser Weg regelmässig und symmetrisch ist. Es giebt kreisförmige und schlangenlinichte Figuren, die in Ansehung der Windungen und Zwischenwindungen anderer Tänzer sehr vermannigfaltiget werden können.

Die Figur trägt, in Verbindung mit einer angenehmen Bewegung des Körpers und Tragung der Arme, nicht nur zur Schönheit des Tanzes, sondern auch zum Ausdrucke desselben viel bei, wenn sie mit dem Charakter des Tanzes und der tanzenden Person übereinstimmt, indem sich das Leidenschaftliche einiger Maassen auch in dem Gange der Menschen äussert. G.

F i g u r a n t.

(Tanzkunst.)

Figuranten heissen diejenigen Tänzer auf der Bühne, die nie allein, sondern mit mehreren andern zugleich tanzen, und also eigentlich nur zum Ausfüllen der Zwischenräume des Ballets oder zur Abwechslung dienen. Sie haben vielleicht daher diesen Namen, weil ihre Bewegungen mehr an regelmässige Figuren gebunden sind, als die der Solotänzer. G.

F i g u r i n e.

(Bildende Künste.)

So nennet man kleine, gemahlte, geschnitzte oder in Metall gegossene Figuren, deren wir mehr aus dem Alterthum besitzen, als grosse Statuen. G.

F i n a l e.

(Musik.)

Bedeutet am gewöhnlichsten die letzten Sätze der Acte einer Oper, außerdem auch den Schluss von Balletten und Symphonieen. Es ist in Finalen, wenn anders der Componist seinen eigenen Vorthail recht verstehen will, durchaus nothwendig, dass bei selbigen mehr Fleiss angewandt werde, oder überhaupt etwas mehr zum Grunde liege, als bei sonst gewöhnlichen Tonstücken aus der Mitte. Besonders muss bei komischen Opern das Interesse im Finale immer mehr steigen, und der völlige Schluss desselben mit einem Feuer und einer Energie geschehn, die als letzter Eindruck dem Zuhörer Nahrung bis zum folgenden Act, oder Spannung für die nächste Aufführung geben. Auf die Bearbeitung dieser Finale, die in komischen Opern auch wirklich einen sehr wesentlichen Theil des Ganzen ausmachen, da öfters wichtige Handlungen, und sogar die Entwicklung des Knotens hineingewebt sind, setzen die Italiäner keinen geringen Werth, und zu läugnen ist es auch gar nicht, dass in einer Opera buffa, wo man selten grosse und gebildete Sänger findet, ein Finale weit mehr interessieren muss als einzelne Arieen. Dort geht die Handlung ununterbrochen fort, oder kann es doch wenigstens, hier aber wird sie gar öfters durch eine übelgeäußerte Empfindung eines mittelmässigen Sängers gehemmt. Unter *la Finale* verstehen die Franzosen den Grundton eines Tonstücks, und zwar daher, weil bei deren Schluss der Bass gewöhnlich in den Grundton fällt, und da schliesst, so dass mit der letzten, oder Final-Note, wobei jedoch Einschränkungen Statt finden, der Grundton zugleich mit angegeben wird. *B.*

Fingerfetzung.

(Musik.)

Applicatur, doigter. Hierunter versteht man den richtigen Gebrauch der Finger auf Tasten und Griffbretern musikalischer Instrumente zu gehöriger Ausführung gewisser Tonfolgen. Dass Rundung und Deutlichkeit im Vortrag der Passagen grösstentheils von einer richtigen Fingerfetzung abhängen müsse, ist sehr leicht zu begreifen. Nirgends aber entscheidet die Fingerfetzung so viel als beim Clavier, weil hier wegen der ungleichen Lage, der halben und ganzen Töne, oder der Ober- und Un-

Unter - Tasten , bei andern Tonleitern auch andere Finger erfordert werden. Bei der Violine wird die Fingersetzung eigentlich nur wichtig und kritisch beim Einsatz in höhere Lagen , bei Sprüngen , Verrückungen der Hand u. d. gl. , doch können aber auch in der untern Lage oder Applicatur Umstände eintreten , worunter enharmonische Fortschreitungen und eine Menge anderer Fälle zu zählen sind , bei denen es in Rücksicht der Reinheit des Tones und des Vortrags der ganzen Passage im geringsten nicht gleichviel ist , ob man zu einem Ton diesen oder jenen Finger nimmt. B.

F i s.

(*Musik.*)

Die Benennung des Intervalls zwischen F und G. Seinen Platz hat selbiges in der Tonleiter der heutigen Musik auf der vierten Tonstufe , und entsteht aus dem mit einem $\sharp$ bezeichneten F , auf dessen Stelle es folglich auch in das Notensystem geschrieben wird. Will man den Ton Fis zu einer Tonart machen , so hat er in Rücksicht seiner Vorzeichnung , und der daher entstehenden Behandlung weniger Schwierigkeiten , wenn man ihn in Moll als in Dur nimmt. Im ersten Fall hat er drei Kreutze , und folglich mit A dur einerlei Tonleiter , im zweiten aber erhält er sechs Kreutze zur Vorzeichnung , und eine gemeinschaftliche Tonleiter mit Dis dur. B.

Flaches Schnitzwerk.

(*Bildnerei.*)

Man sehe den Artikel Basrelief.

F l a g e o l e t.

(*Musik.*)

Als Blasinstrument oder als eine kleine Flötuse (*Flautedouce*) hat nicht den Rang unter den übrigen accreditierten Instrumenten , um auf eine nähere Beschreibung Ansprüche zu machen. Es könnte einem viel eher einen Groll einflößen , weil es schon so manchen befiederten Sänger sein natürliches Waldliedchen in einen rohen Gastenhauer hat verwandeln helfen. In Beziehung auf die Violine versteht man unter Flageolet eine durch gelindes Berühren der

Saiten mit den Fingern, und einen etwas stärkern Druck des Bogens bewirkte falsche Schwingung der Saiten, die einen fremden und höhern Ton hervorbringt, als ihnen sonst eigen ist. Die Töne folgen im Flageolet auf der Violine in einer ganz andern Ordnung, als sonst gewöhnlich, und ohne eine Tonleiter, wie man deren für Blasinstrumente hat, wird man Mühe haben, sich zurecht zu finden. Ehemals machte man in Concerten und Solos grosse Parade mit dem Flageolet, ja es entschied recht sehr vom Werthe eines Virtuosen und dem Gehalte eines Tonstücks. Jetzt gilt als Klimperei, und wird nur noch von denen gebraucht, die aus Mangel etwas Schönes sagen zu können, wenigstens etwas Ungewöhnliches sagen wollen.

B.

F l a u.

(Mahlerei.)

Flau bedeutet in der Niederfächsischen Mundart kraftlos, ohnmächtig, ingleichen lau, laulich, schaal u. s. f. Die Mahler haben dieses Wort aus der Niederländischen Schule beibehalten, wenn sie durch dasselbe die sanfte, und durch den Nebel etwas blauliche Ferne, den dünnen Nebel bei einem schönen Herbstabend bezeichnen; woraus auch die Französischen Mahler *fou* gemacht haben, aber, wie Hr. von Hagedorn will, mehr den Schmelz der Farbe und den markigen Pinsel dadurch bezeichnen. *Ade/ung.*

Das Flaue der Niedersachsen ist ganz das *Sfumato* (das Verblasene) der Italiäner, dessen Behandlung der Abt Alberti mit *unire i colori confondendoli dolcemente fra di loro* (die Farben durch sanfte Untereinanderschmelzung vereinigen) charakterisiert.

Es bestehet in einer so ausserordentlich verschmolzenen Farbengebung, dass die Farben ganz hingeblassen zu fein scheinen, und dadurch die Umrisse nur wie durch einen feinen Schleier erscheinen, und thut z. B. in einem einzelnen jugendlichen Köpfchen, bei welchem es weder auf Charakter noch Ausdruck vorzüglich abgesehen ist, eine sehr angenehme, schmeichelnde Wirkung.

Wer die Manier flau zu mahlen, zu seiner Lieblingsmanier macht, ist sicher kein vorzüglich guter Zeichner, indem er dadurch den Mangel an Bestimmtheit und Richtigkeit seiner Umrisse zu verbergen sucht; ist gewiss in Rücksicht des Ausdrucks ein schlechter Künstler, indem diese Manier keine Kraft und Stärke zulässt, und hat zuverlänglich die Charaktere der Gegenstände, vorzüglich der

Stof-

Stoffe der Bekleidung nicht studiert, denn Taffet, Sammet, Leinwand, Atlas, Leder, Tuch, wird in seinen Gemälden unter denselben Charakteren erscheinen. Die Manier flau zu mahlen ist daher aus jenen Ursachen nicht zu empfehlen, zu zusammen gesetzten historischen Stoffen gar nicht brauchbar, und das Kennzeichen eines kleinen, kraftlosen Geistes.

G.

Fleisch. Fleischfarbe.

(*Mahlerei.*)

Die Farbe des Nackenden am menschlichen Körper, die aus mehrern Gründen ein sehr wichtiger Theil des Studiums des Mahlers ist. Der Mensch ist der interessanteste Gegenstand der bildenden Künste, und die Farbe seiner Haut und seines Gesichtes scheint in genauer Verbindung mit dem Geiste desselben zu stehen. Schon die bloße Farbe drückt an ihm Leben, den Grad der Gesundheit, der Jugend und des Alters, der Kraft und Stärke und der Rührung seiner Seele aus; sie ist also auch in Ansehung des Ausdruckes von großer Wichtigkeit, so wie das Studium derselben das schwerste aller Studien des Mahlers ist.

Es giebt daher der Mahler auch sehr wenig, welche in diesem Theile der Farbengebung groß und vortrefflich waren; unter ihnen sind Titian und Van Dyck die ersten und vorzüglichsten; nach ihnen sind Correggio, Guido, Rubens und Alban die vortrefflichsten.

Eine schöne Fleischfarbe erfordert durchaus Festigkeit der Tinte, und sehr sichere, flüchtige Behandlung des Pinsels; wer die Tinten oft mischen muß, um die richtige zu treffen, wer die aufgetragenen Tinten oft mit dem Pinsel verreiben muß, wird die Wahrheit und Schönheit der Natur nie erreichen.

Die Strahlen des Lichtes brechen und modificieren sich auf dem zarten, jugendlichen Fleische sanfter als auf jedem andern Körper, dringen zum Theil durch die erste Lage der Haut hindurch, vermöge welches Mitteltinten hervorgebracht werden, deren Beobachtung die feinsten Augen und das zarteste Gefühl für sanfte Reitze der Natur erfordern. Anders brechen sich wieder die Strahlen auf fettigen und harten Theilen des Körpers. Hier erscheinen grau-gelbliche und dort bläuliche Nüancen.

Titian, der größte Meister in diesem Theile der Farbengebung, bediente sich zu einer Fleischfarbe, welche mehrere Mitteltinten enthielt, nur einer einzigen Halbtinte, und da, wo wenig Mitteltinte anzutreffen war,

brauchte er fast gar keine. In dem Fleisch, wo das Rothe am meisten herrschte, bediente er sich fast keiner andern Tinte, und eben diese Methode befolgte er bei allen übrigen Farben; jedoch ist dieses allezeit so zu verstehen, daß er die Natur dabei nie aus den Augen liefs*).

G.

Fleischhaltung.

(*Mahlerei.*)

Die Fleischhaltung ist das Resultat der Farbengebung der fleischichten Theile, und die Manier, deren sich die Künstler bedienten, die Farbe der Haut, und vorzüglich des Teints darzustellen. Rubens Fleischhaltungen haben brillante Töne und Uebergänge, Van Dycks aber, bei nicht minderer Schönheit, mehr Richtigkeit.

G.

Fleiß. Fleißig.

(*Schöne Künste.*)

Der Fleiß ist das Bestreben, ein Werk auch in seinen kleinsten Theilen bis zur Vollkommenheit zu bringen, jede nur irgend mögliche Schönheit in demselben zu erreichen, und selbst den kleinsten Fehler aus ihnen zu entfernen.

Ein an und für sich selbst rühmliches Bestreben, wenn das Resultat desselben dem Zusammenhange oder der Haltung des Ganzen nicht schadet. Werke der angenehmen, niedlichen Gattung, deren vorzüglichster Zweck leichter Sinnenreiz ist, vertragen ihn nicht nur in allen Theilen, sondern fordern ihn sogar; aber Werke, die starke Regung des Vorstellungs- und Begehrungsvermögens bezielen, können ohne angewandten Fleiß die verlangte Wirkung thun.

Werke von größerem Umfange vertragen den Fleiß nur in den Haupttheilen, weil sie allein die Aufmerksamkeit auf sich ziehen sollen: wären die minder wichtigen Theile mit eben dem Fleiße behandelt, so könnten sie entweder von weniger Aufmerkamen selbst für Haupttheile angesehen werden, oder so würden sie die Aufmerksamkeit so zerstreuen, daß die Wirkung der Haupttheile verlohren geht. Wär' aber auch in den minder wichtigen Theilen

der

*) Mengs hinterlassene Werke Th. 2. S. 75. der Deutschen Uebersetzung.

der Fleiss so künstlich verborgen, dass er keine dem Ganzen nachtheilige Wirkung hervor brächte, so würd' er unnütz verschwendet worden sein.

In Werken der bildenden Künste, welche weit entfernt von dem Auge aufgestellt werden sollen, ist Fleiss in der Behandlung und Ausführung nicht nur unnütz, sondern sogar offenbar schädlich. Was aus der Ferne auf das Auge gut und schön wirken soll, muss demselben in der Nähe durch Stärke und Härte wehe thun, indem der grosse Zwischenraum von Luft das Grobe verfeinert und das Harte mildert.

Diejenigen Werke hingegen, in welchen es auf Feinheit, auf das Zusammensein vieler kleinen Verhältnisse der Formen und ihrer Färbung ankommt, welche also bestimmt sind, durch die erwähnten Eigenschaften ihre Wirkung in der Nähe hervor zu bringen, verlangen durchaus und in allen Theilen fleissige Ausarbeitung. G.

Fließend.

(Schöne Künste.)

Fließend ist dasjenige, was unser Vorstellungs- oder Gefühlsvermögen in einem sanften, ruhigen Gange beschäftigt, ohne dass wir bei dieser Beschäftigung derselben durch irgend etwas gehindert oder gestöhret würden, und ohne dass wir uns während des ganzen Ganges irgend einer stärkern oder schwächeren Bewegung bewusst wären.

Leichtigkeit, Sanftheit und Unmerklichkeit der Aufeinanderfolge ist also der unterscheidende Charakter des Fließenden. Der Styl einer Rede, eines Gedichtes ist fließend, wenn uns ein Gedanke so leicht zu dem andern leitet, dass wir den Uebergang nicht bemerken, wenn ein Theil derselben unser Ohr und unser Gefühl in demselben Grade reizet, als der andere; eine musikalische Zusammensetzung ist fließend, wenn die Töne ohne merkliche schnelle Veränderungen der Tonart in leichter ungezwungener Harmonie auf einander folgen.

Die Wirkung des Fließenden ist leichter, sanfter Reitz unserer höhern Kräfte, Einladung und Hinziehung zu stiller ruhiger Betrachtung.

Ein Werk, das uns stark rühren, das uns fortreißen und überwältigen soll, kann nicht fließend sein, da das Fließende keine starken Rührungen hervor zu bringen vermag; es ist daher eine Eigenschaft bloß des Angenehmen und Sanftreizenden.

Ein

Ein Lied, das zu sanften Freuden reitzen, mit frohen Gefühlen erfüllen soll, muss fließend sein; aber ein Gesang, bestimmt, Muth zur Vertheidigung des Vaterlandes zu erwecken, wird seiner Wirkung sicherlich verfehlen, wenn er fließend ist. G.

Flöte.

(Musik).

Flauto, Flute traversière. Unter allen Blasinstrumenten ist die Flöte dasjenige, welches am bekanntesten und beliebtesten ist, und von Liebhabern am meisten gespielt wird. Wollte man untersuchen, woher diese Auszeichnung käme; so könnte man sie sicher in nichts anderm finden, als in dem der Flöte, in Vergleich anderer Blasinstrumente eigenen sanftern Ton, der Leichtigkeit, dieses Instrument allenthalben mit sich zu führen, und vielleicht, weil es durch den ganz besondern Schutz, und die Zuneigung, die ihm Friedrich der Einzige schenkte, für gewisse Cirkel etwas mehr ins Licht zu stehen kam; wenigstens geben ihm seine anderweitigen Eigenschaften, seine Temperatur und die Reinheit und Gleichheit seiner Tonleitern sehr geringe Ansprüche auf diese Auszeichnung, und auf allgemeinen Beifall. Der Intervallen, aus denen sich auf diesem Instrumente rein spielen läßt, sind sehr wenig, hingegen die, deren Tonleitern eine ganz falsche Temperatur haben, und aus denen zum Theil gar nicht zu spielen ist, giebt es desto mehrere, zu geschweigen der matten Manieren, der vielen elenden Triller, die bald zu enge bald zu weit sind, da sie bald auf diese bald auf jene gezwungene und künstliche Art, mit zwei Fingern, so ärmlich und ohne den gehörigen Nachschlag müssen gebracht werden. Wollte man auch zugeben, daß Virtuosen, die ihr ganzes Leben diesem Instrumente gewidmet haben, durch unfägliche Mühe bei einem feinern Gehör einen grossen Theil jener Schwierigkeiten überstiegen hätten, durch künstliche Leitung des Athems und geschickte Wendung und Richtung des Mundlochs der Flöte, jeder in kritischen Fällen vorkommenden Klippe auszuweichen im Stande wären, was doch so gar häufig nicht vorkommt, so wirft das jene Behauptung doch gar im Geringsten nicht um. Ein Weg der von Natur höckericht ist, bleibt darum immer höckericht, wenn auch schon durch lange Uebung einer und der andere auf selbigem hat gerade gehen lernen. Diesen Unvollkommenhei-

heiten der Flöte abzuheffen, find der Verfuche mancherlei gemacht worden, mit Schrauben von oben und von unten, aber alle haben nur einseitige Uebel gehoben, und grössere an deren Stelle gebracht. Endlich hat Hr. Tromlitz diesem Instrumente eine Reform gegeben, die ihm unter den übrigen Blasinstrumenten einen Rang verschafft, an den es zuvor gar nicht denken durfte. Die bei seinen, mit wahrem Künstler-Eigensinn gearbeiteten Flöten, getroffene Einrichtung besteht in sieben Klappen, und diese heißen Es, Dis, F, Fis, B, mit zwei Stielen, und zweigestrichenes C. Diese Einrichtung zieht die Vortheile nach sich, daß vermittelt selbstiger jeder Triller gleich scharf und rein, jede Manier mit Zierlichkeit und ihrer eigenthümlichen Schnellkraft zu bringen, daß jede Tonleiter rein temperiert, und die enharmonischen Töne rein zu spielen sind. So wie aber jede neue Erfindung Anfechtung hat, so konnte es dieser hieran auch nicht fehlen. Die hier besonders zum Grunde liegenden Ursachen sind aber so schwer nicht zu finden. Erstens schreckt Anfänger die anscheinende Schwierigkeit in Rücksicht der vielen Klappen, und dann fürchten sich Virtuosen, die einmal ihre Concerte auf gewöhnlichen Flöten eingelernt haben, vor der freilich nicht geringen Mühe des Umlernens, haben auch grösstentheils nichts Arges in dem Unterschiede chromatischer und enharmonischer Töne, und so wird die Liebhaberei der Flöten ohne allgemeine Benutzung jener Verbesserungen für Deutschland wohl so lange noch hingehen, bis sie irgend einmal vielleicht unter dem Namen von Patent - Flöten von England aus ihren solennen Einzug in ihre eigentliche Heimath nach Deutschland hält, wie es denn auch bereits wirklich schon vor mehrern Jahren in England Einem beliebt hat, sich selbst als Verbesserer der Flöten, wohl zu verstehen, nach Tromlitzens ursprünglicher Idee, unterzuschreiben, und sich darüber ein königliches Patent ausfertigen zu lassen.

Um aber doch von der Güte der Tromlitzer Flöten durch die anderweitigen Einsichten ihres Erfinders besser urtheilen zu können, kann man dessen Lehrbuch über die Flöte, welches den Titel führt: Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen, nachlesen, und man wird über den Werth oder Unwerth der Sache fremder Urtheile um so eher entrathen können.

Es giebt ausser denen gegenwärtig im Orchester eingeführten Flöten, deren Umfang sich vom eingestrichenen D bis zum dreigestrichenen B erstreckt, und von denen eigentlich im Vorhergehenden die Rede gewesen, noch verschiedene andere Gattungen. Sie heißen:

Pic-

Piccol - Flöten, Terz - Flöten, *Flentes d'amour*, Bass - Flöten u. s. w. sind aber von jenen nur in Absicht auf Höhe und Tiefe verschieden, und kommen feltner vor. B.

Flüchtig.

(Schöne Künste.)

Flüchtig ist die Bearbeitung eines Werkes, vorzüglich der bildenden Künste, wenn es den Gegenstand bloß in einigen starken Hauptzügen darstellt; wenn nur in diesen Hauptzügen die Wirkung desselben liegt, und alle andere Theile vernachlässigt sind.

Flüchtige Behandlung ist ganz das Gegentheil der fleissigen, es muß daher das, was unter jenem Artikel gesagt worden ist, auf die entgegen gesetzte Weise angewendet werden. G.

Flügel.

(Musik.)

Clavicembalo, Cembalo, Clavecin. Dieses Instrument, welches für eine ausführliche Beschreibung zu bekannt ist, kommt sowohl mit einfacher als doppelter Tastatur, zwei - drei - auch vierchörig vor. Seit der Erscheinung der flügelförmigen Pianofortes hat es sehr viel von dem Ansehn verloren, das es so lange her und mit so vielem Rechte bei grossen Musiken behauptete. Zu einem sanften, leidenschaftlichen Ausdruck taugte es freilich nie, aber seine gute Wirkung beim Ausfüllen grosser Orchester - Stücken, und beim Anschlag der Accorde zu Recitativen, ist doch gewiss so leicht nicht zu verkennen. Es hat dieses Instrument in neuern Zeiten mehrere Verbesserungen erhalten, die durchgehends auf einen bessern und sanftern Anschlag, welcher sonst gewöhnlich durch die zwischen den Springern angebrachten Rabenkielen geschieht, abzweckten. Nächst andern sind besonders diejenigen merkwürdig, welche ihm in Stockholm, Paris und Rom zu Theil wurden. Die in diesen beiden letztern Städten Statt gefundenen Verbesserungen erzeugten zwei sehr sonderbar von einander abtechende Benennungen. Der Römer nannte sein Instrument nach der vermeinten Wirkung: *Cembalo angelico*, und der Franzose (Paskal Taskin) das feinige nach dem statt der Rabenkielen angebrachten Materiale, welches aus besonders zubereiteten Ochsenleder bestand, *Clavecin à peau de buffle*. Bei-

Beide Instrumente sind aber trotz der ihnen zugeschriebenen Güte so wenig wie das Stockholmer, sehr allgemein und bekannt geworden. B.

F l ü g e l.

(*Baukunst.*)

So nennet man eigentlich die an den beiden Enden des Hauptgebäudes angebauten Nebengebäude, auch wohl, wenn das Gebäude selbst lang ist, und nur eine Hauptmasse bildet, die beiden Seiten desselben die rechts und links von seiner Mitte abstehen.

Man baut solche Nebengebäude entweder von vorn oder hinten aus der Absicht an, um der Form des Gebäudes dadurch mehr Mannigfaltigkeit zu geben, oder gewisse Behältnisse in denselben anzulegen, die in dem Hauptgebäude nicht angebracht werden konnten. G.

F l u s s.

(*Schöne Gartenkunst.*)

Ein Fluss unterscheidet sich dadurch von einem Strome, daß er einen geraderen Lauf, eine sanftere Bewegung und mehr Regelmässigkeit in seinem Fortgange hat. Jener ist zwar mannigfaltiger Wendungen und Krümmungen empfänglich, und zur Schönheit sogar bedürftig, aber sie dürfen ihm seinen eigenthümlichen Charakter, ruhigen, sanften Fortgang, nicht rauben; da dieser durch seine Heftigkeit und seinen Ungestüm zu öftern Krümmungen genöthiget wird.

Des Flusses ruhiger, leichter, stiller Fortgang macht das Angenehme desselben aus, daher sind die Buchten, die er bildet, unangenehm, weil sie sein Wasser stillstehend machen, obgleich stillstehende Wasser an und für selbst nicht unangenehm sind.

Die Ufer eines Flusses, die bald in grösserer, bald in kleinerer Entfernung von einander stehen können, müssen von beiden Seiten sichtbar sein, wenn er gute Wirkung machen soll. Die Krümmungen desselben müssen sanft gewunden und ja nicht plötzlich sein, indem das Auge durch nichts mehr beleidiget wird, als durch harte, plötzliche Abweichungen von einer gewissermassen herrschenden geraden Linie.

All-

Allzu häufige Krümmungen müssen vermieden werden, weil dadurch die Idee des ruhigen Fortganges und Hingleitens allzu merklich unterbrochen werden würde. Wenige sanfte Krümmungen hingegen, zwischen grünen Flächen und kleinen Gebüsch, zwischen zerstreuten Hütten und Baumgruppen, die man von einer kleinen Anhöhe mit einem Blick übersehen kann, gewähren eines der schönsten Schauspiele von Licht und Bewegung.

Die vorzüglichsten und schönsten Bekleidungen der Ufer eines Flusses sind Bäume und Gesträucher, welche in mannigfaltiger Form und Höhe, in abwechselnder Stellung und contrastierender Gruppierung durch sich selbst, und den Widerschein im Wasser die Phantasie zu angenehmen Beschäftigungen beleben. Gebäude mancher Art, z. B. Landhäuser mit Austritten zu Spatzierfahrten, Mühlen, Fischerhütten erhöhen den Begriff vom Leben noch mehr, die mit dem Flusse schon von Natur verbunden ist.

Er ist daher dem Charakter einsamer, düsterer, melancholischer Gegenden zuwider, und thut nur in muntern und reizenden seine Wirkung, und verfehlet sie auch, vermöge der Grösse und Breite seines Bettes, in feierlichen, und vermöge seines oft zufälligen hohen Brausens in Verbindung mit Gegenständen von hohem Charakter, in romantischen Gegenden nicht.

Wir schliessen diesen Artikel mit der Schilderung des Flusses, und mit den Belehrungen, die der vortreffliche Sänger der Gärten de Lille im I. Ges. den Gartenkünstlern in Rücksicht des Flusses giebt:

*Oublirai-je ce fleuve, et son cours et ses rives?
 Votre oeil de loin poursuit les voiles fugitives.
 Des îles quelquefois s'élèvent de son sein;
 Quelquefois il s'ensuit sous l'arc d'un pont lointain.
 Et si la vaste mer à vos yeux se présente,
 Montrez, mais variez cette scène imposante.
 Ici, qu'on l'entrevoie à travers des rameaux,
 Là, dans l'enfoncement de ces profonds berceaux,
 Comme aux bout d'un long tube une voûte la montre.
 Au détour d'un bosquet ici l'oeil la rencontre,
 La perd encore; enfin la vue en liberté
 Tout-à-coup la découvre en son immensité.
 Sur ces aspects divers fixez l'oeil qui s'égare;
 Mais, il faut l'avouer, c'est d'une main avare
 Que les hommes, les arts, la Nature et le tems
 Sèment autour de nous de riches accidens.*

G.

Fo-

F o l i e d' E s p a g n e.

(Musik und Tanzkunst.)

Eine Art Spanischen Nationaltanzes nach Art der Englischen Hornpipen, für eine einzige Person. Ehemahls war er sehr üblich auf der Bühne, und bestand aus zwei Theilen, und jeder dieser Theile aus acht Takten. Der Schluss des erstern geschah in die Dominante, und der des letztern in den Grundton. Bei Wiederholungen dieser beiden Theile traten willkührliche Veränderungen ein. Der Takt war Drei-Viertel, die Harmonie sehr einfach, und der Bass meist Grundbass.

B.

F o r l a n e.

(Musik und Tanzkunst.)

Ist die Benennung eines Tanzes, welcher in Venedig, besonders unter den Gondelfahrern, gewöhnlich ist. Die Musik zu demselben steht in Sechsstakt, und hat, wie der Tanz selbst, eine sehr lebhafte Bewegung. Den Namen Forlane hat dieser Tanz daher bekommen, weil er in Friaul entstanden sein soll, dessen Einwohner Forlans heißen.

B.

F o r m.

(Aesthetik.)

Man fordert von allen Werken schöner Kunst, dass ihre Form unmittelbar gefalle, weil eben darin ihre eigentliche Schönheit liegt. Die schönen Künste sind sowohl in Hinsicht der Gegenstände, die ihre Werke darstellen, als auch in Hinsicht der Zeichen, womit sie es thun, sehr von einander verschieden. Es fragt sich also, was man unter Form verstehen könne, wenn man von allen schönen Künsten redet. Form ist im Allgemeinen die Art der Verbindung eines Mannigfaltigen zu einem Ganzen; in Beziehung auf die schönen Künste, die es zunächst mit der Sinnlichkeit und Einbildungskraft zu thun haben, muss diese Verbindung so beschaffen sein, dass sie von der Sinnlichkeit und Einbildungskraft gefasst werde. Die schönen Künste haben es entweder mit Objecten der Sinnlichkeit und Einbildungskraft, oder auch mit intellectuellen Gegenständen zu thun. Jene werden für sie interessant, durch Beigefellung von intellectuellen Vorstellungen, wozu ich hier auch die sittlichen nehme; diese

Handwört. 1. B.

Ee

wer-

werden es durch Beigefellung von Bildern für Sinnlichkeit und Einbildungskraft. Beide haben ästhetische Form, d. h. Form, die das Gefühl des Schönen hervorzubringen fähig ist; jene besitzen sie in der Beschaffenheit ihrer wesentlichen Grundvorstellungen, diese in den beigefellten Bildern. Hierauf gründet sich eine zwiefache Bedeutung von Form in Hinsicht auf Gegenstände für Werke schöner Kunst. Einmahl bezeichnet Form die Art des Beieinanderseins, oder der Aufeinanderfolge mehrerer Vorstellungen, oder der unterscheidbaren Bestandtheile einer und derselben Vorstellung; dann aber drückt es auch die Art und Weise aus, wie eine Vorstellung oder ein Ganzes verknüpfter Vorstellungen durch Beigefellung andrer Vorstellungen anschaulicher, kraftvoller, rührender, gefälliger u. s. w. gebildet worden. Form in jener Bedeutung findet Statt in allen Arten von Werken bildender Kunst, in der Gartenkunst, Tanzkunst, Tonkunst. Form in dieser Bedeutung findet bloß Statt in der Dichtkunst. In allen Arten bildender Kunst, in der Garten- und Tanzkunst macht die Zeichnung die ästhetische Form aus. In der Dichtkunst, besonders in ihren höhern, z. B. den lyrischen Gattungen machen die den Begriffen beigefellten sinnlichen Vorstellungen die ästhetische Form aus. — Die weitere Ausführung dieser Ideen bleibt dem Artikel Schön vorbehalten. H.

F o r m.

(*Bildende Künste.*)

Die Form eines Gegenstandes ist die Art und Weise, wie sich die einzelnen Theile desselben zu einem Ganzen vereinigen; sie entspringet folglich aus der besondern Art der Zusammensetzung, die Wohlgefallen oder Abneigung in uns erwecken kann.

Beide Arten von Rührungen entspringen aber nicht unmittelbar aus der Betrachtung der Formen selbst, denn sie haben, wie unter andern Peter Camper in seiner Vorlesung Ueber die Schönheit der Formen vorzüglich bewiesen hat, keine absolute Schönheit; sondern diese Rührungen werden bewirkt durch die Beobachtung der Zweckmäßigkeit, und der Nützlichkeit und dessen Gegentheiles, und endlich von zufälligen Ideenverbindungen, die wir bei dem Anblick gewisser Formen haben*).

Wir

*) Beside the Expressions (der Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit) that have now been enumerated, and which constitute

Wir schreiben ihnen daher aus diesen Rücksichten Schönheit zu.

Die Formen lassen sich also eintheilen

1) in solche, welche durch lange Bekanntschaft mit ihnen und andere zufällige Ideenverbindungen für uns ein gewisses ästhetisches Interesse gewonnen haben, welche z. B. bloß regelmäfsig sind, und uns bloß vermöge der oft bemerkten Regelmäfsigkeit an sich ziehen, wie sehr viele Formen der Baukunst;

2) in solche, welche mit dieser Regelmäfsigkeit genaue Uebereinstimmung mit dem Zwecke, zu dem sie dienen, verbinden, wie die Formen mancherlei Geräthschaften, die vermittelt ihrer Form einen bequemen Gebrauch gewähren; und

3) in solche, die mit der Regelmäfsigkeit und Zweckmäfsigkeit auch einen gewissen moralischen Werth, eine sittliche Kraft verbinden; dergleichen sind die Formen der bildenden und zeichnenden Künste, welche den Charakter des Gegenstandes, seine sittliche und leidenschaftliche Stimmung, in Gemäfsheit des Charakters und der Wirkung des Ganzen, darstellen, in welchem also die Materie zu dem Ausdruck geistiger Kräfte erhöht wird.

Diese letztere Gattung der Formen machet den Hauptgegenstand der darstellenden Künstler aus, von welchem in mehrern Artikeln dieses Wörterbuchs ausführlich gehandelt wird.

G.

tute the two great and permanent sources of the Beauty of Forms, there are others of a casual or accidental kind, which have a very observable effect in producing the same Emotion in our minds, and which constitute what may be called the accidental Beauty of Forms. Such associations, instead of being common to all mankind, are peculiar to the individual. They take their rise from education, from peculiar habits of thought, from situation, from profession; and the Beauty they produce is felt only by those whom similar causes have led to the formation of similar associations. There are few men who have not associations of this kind, with particular Forms, from their being familiar to them from their infancy, and thus connected with the gay and pleasing imagery of that period of life; from their connection with scenes, to which they look back with pleasure; etc. Alison *Essays on the Nature and Princip. of Taste*, Eff. II. Chap. 4. p. 391.

F o r m e.

(Bildende Künste.)

Ein fester Körper, dessen Zeichnung oder Gestalt durch Abdrucken oder Abgießen andern Körpern mitgetheilet wird. Man macht diese Formen in Metall oder Gips, oder schnitzt sie in Holz, wie die Formen, durch deren Abdruck auf Papier die sogenannten Holzschnitte hervorgebracht werden. G.

Formschneide - Kunst.

(Zeichnende Künste.)

Ist die Kunst, Zeichnungen in Holz zu schneiden, von welchem sie, vermittelt aufgetragener, körperlicher, dicker Farben und einer Presse, gewöhnlich auf Papier abgedruckt werden, welche Abdrücke Holzschnitte genannt werden.

Die Zeichnung wird auf ein feines Holz durchgezeichnet, oder mit Bleistift unmittelbar darauf umschrieben; durch dazu eingerichtete Werkzeuge wird sodann von der Oberfläche dieses Holzes bis auf eine gewisse Tiefe alles weggenommen, die gezeichneten Striche allein ausgenommen. Sollen auf dem Holzschnitte Gegenstände dargestellt werden, welche in der Ferne erscheinen, so kann man die Plätze des Holzstockes, auf welche die entfernten Gegenstände zu stehen kommen, ehe man die Zeichnung darauf trägt, etwas vertiefen, damit alsdann bei dem Drucke die Striche nur schwach kommen.

Die Natur des Materiale, in welches die Zeichnungen geschnitten werden, macht dieselben vieler wichtiger Eigenschaften und Vorzüge verlustig, welche der Kupferstecher den seinigen geben kann; die Formschneidekunst ist daher nur zu solchen Zeichnungen anwendbar, in welchen die vorzüglichsten Theile derselben durch einige kernichte und kräftige Striche ausgedrückt sind.

Die Erfindung der Spielcharten, deren Zeit nicht genau bestimmt werden kann, veranlasste wahrscheinlich die Erfindung der Formschneidekunst *). Die Spielcharten waren schon im dreizehnten Jahrhundert bekannt; wenn man aber einen edleren Gebrauch von dieser Kunst

zu

*) von Heinecke Nachrichten von Künstlern und Kunstfachen, 2. Th.

zu machen anfang, kann nicht bewiesen werden, nur weiß man, daß schon vor dem Jahre 1430 biblische Geschichten in Holz geschnitten wurden. Um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts zeigte sich diese Kunst in vortheilhafterem Lichte, vorzüglich durch Albrecht Altdorfer und Albrecht Dürer.

Hierbei muß noch einer besondern Art von Holzschnitten erwähnt werden, welche die Italiäner *Chiaroscuro* und die Franzosen *Camayeux* nennen; sie gewähren eine ganz mechanische Nachahmung einer mahlerischen Zeichnung, indem die Umrisse durch Striche, die Lichter und Schatten aber durch Tuschen angegeben sind.

Hierzu werden mehr oder weniger verschiedene Formen erfordert, je nachdem die Zeichnung mehr oder weniger Tuschen und Farben enthält. G.

Fortbien.

(Musik.)

Eine Art von clavierförmigem Pianoforte, von der Erfindung des vorzüglich durch den guten Bau seiner Claviere bekannten Instrumentmachers Friederici. Es hat aber dieses Instrument trotz des Anziehenden und Zuversichtlichen, was der Name Fortbien einflößen könnte, wenig Nachahmung und Allgemeinheit erhalten. B.

Forte.

(Musik.)

Man findet das Wort Forte (stark) theils ganz, theils halb ausgeschrieben, theils aber auch nur durch ein F abgekürzt, fast in jedem Tonstück, und seine Beziehung geht bloß auf einen lautern und stärkern Vortrag bei der Ausführung. Kömmt Forte am Anfange eines Tonstückes zunächst dem die Bewegung anzeigenden Worte vor, da es doch mehrentheils an das Wort *sempre* (*sempre forte*) angeschlossen wird, so bedeutet es einen durch das ganze Tonstück hindurch zu beobachtenden stärkern Vortrag, kommt aber dieses Wort in der Mitte vor, so bezieht es sich nur auf einzelne Stellen, und das Ende seiner Wirkung wird gewöhnlich durch ein piano, diminuendo u. d. gl. angezeigt. Die bei dem Worte Forte Statt findenden Veränderungen und Zusätze als *più forte*, *assai forte*, *poco forte*, *fortissimo*, welches letztere abge-

kürzt durch FF. ausgedrückt wird, erklären sich zwar selbst; doch erfordert ihr eigentlicher richtiger Ausdruck bei der Ausführung jederzeit besondere Rücksichten aufs Ganze; denn was in einer Serenade vielleicht fortissimo sein kann, ist in einzelnen Stellen von Chören und Ouvertüren erst poco forte. Dieß alles beichtigen am besten Erfahrung, gegenseitige Kenntnisse der Mitspielenden, und Beherzigung des Zwecks im Tonstücke. *B.*

Fortschreitung.

(*Musik.*)

Ist die Folge, in welcher man die Intervallen eines musikalischen Satzes eintreten läßt. Sie wird eingetheilt in die harmonische und melodische Fortschreitung. Was im Einzelnen auf diese beiden Arten der Fortschreitung paßt, findet man unter dem Artikel Cadence. Bei der harmonischen Fortschreitung, wenn sie untadelhaft sein soll, kommt es nächst andern Erfordernissen im Allgemeinen darauf an, daß man sich keine unnatürliche Anknüpfung von entlegenen Tonarten erlaube, daß man keine solche Schritte thue, aus welchen Quinten, Octaven und andere Fehler wider den reinen Satz entstehen.

Bei der melodischen Fortschreitung hat man sich vorzusehen, daß man jeder Stimme die ihrer Natur und Lage angemessenen Schritte gebe, z. B. dem Bass männliche Schritte, das heißt, in nicht zu nahe an einander liegende Intervalle, und dem Discant das Gegentheil, auch daß man nicht unfangbare Intervallen unmittelbar gegen einander stelle, unharmonische Querstände anbringe, nicht die Klanggeschlechter verwirre, und die Melodie nicht Schritte in heterogene Töne thun lasse, z. B. von Dis nach As, oder von Cis nach Ges. Diese erschweren nicht allein dem Sänger den Vortrag und die richtige Intonation, sondern find auch den Regeln des reinen Satzes und des guten Gesanges schnur straks zuwider. *B.*

Frei. Freiheit.

(*Mahlerei.*)

Diese Wörter bezeichnen gemeiniglich ein Verdienst des Mechanischen der Malerei, welches aus der Art und Weise entspringt, in welcher der Künstler seine Tuschen setzte.

Die

Die Freiheit des Pinsels setzt immer Saubarkeit, Leichtigkeit und Flüchtigkeit desselben voraus; sie muß aber eine Folge der Kenntniß und des lebhaften Gefühles der Form in dem Künstler sein.

Freie Tuschen werden sehr oft von Nichtkennern für harte gehalten. G.

F r e s c o.

(Mahlerei.)

Die Art der Mahlerei, welche die Gegenstände mit Wasserfarben auf einem frisch angelegten, noch nassen Kalkgrunde vorstellt, heisst Frescomahlerei. Sie ist die dauerhafteste und förderndste Manier, und eine sehr alte Erfindung. Die Stücke, die uns in dieser Manier aus dem Alterthum übrig geblieben sind, zeigen noch alle Frischeheit der Farben.

Der Mahler läßt nur ein so großes Stück der Mauer oder Decke mit Kalk und Gips bewerfen, als er in Einem Tage bemalen zu können glaubt.

Bei der Anlegung der Figuren bedient er sich der Cartons, und bei der Ausmahlung eines kleinen Gemäldes daneben, worauf er die Töne der Farben mit überlegter Sorgfalt vorgestellet hat.

Die Farben, die zu Frescomahlereien brauchbar sind, sind die natürlichen, mineralischen oder Erdfarben. Die Farben, die durch Kunst erst dazu werden, sind, wie die Erfahrung gelehrt hat, dazu nicht brauchbar, wiewohl es einige Mahler gab, welche das Geheimniß besaßen, den künstlichen Farben in Frescomahlereien Dauer zu geben.

Der Künstler muß seine Farben mit großer Gewisheit auftragen, weil eine Aenderung derselben nicht leicht möglich ist, indem sie gleich in den frischen Kalk hineinziehen. Einzelne dunklere Partien werden hinein schraffirt; und die verschiedenen Tinten neben einander gesetzt, ohne sie in einander zu vertreiben.

Da die Frescomahlerei sehr oft zu Deckenstücken angewendet wird, so sehe man diesen Artikel nach. G.

Freundschaftliche Farben.

(Mahlerei.)

Sind das Gegentheil der feindschaftlichen Farben; Farben also, deren Nebeneinandersein auf das Auge wohlgefällige, angenehme Wirkung macht. G.

F r i e s.

(Baukunst.)

Der Fries ist der mittlere Theil eines Gebälkes, zwischen dem Unterbalken und dem Kranze. Man sehe die Artikel Gebälke und Säule. Er wird auch der Borten genannt; welche Benennung mit seiner Griechischen, Ζώνη, Gürtel, übereinstimmt.

Seine Höhe ist bei den verschiedenen Ordnungen, ja selbst bei verschiedenen Gebäuden Einer Ordnung, bald grösser und bald kleiner; jedoch entfernet sie sich nie merklich von dem dritten Theile des ganzen Gebälkes.

An einfachen Gebäuden wird der Fries bloß von einem glatten Streifen, und über demselben von einigen kleinen Gliedern gebildet, die an das Kinn der Rinnleiste anschliessen; in künstlichern Gebäuden aber auf mannigfaltige Art verziert.

Die Verzierung des Frieses der Dorischen Ordnung ist der Dreischlitz; in den übrigen Ordnungen bedient man sich dazu der Fruchtschnuren, in Basrelief dargestellter Thiere (daher Vitruvs Benennung des Frieses *Zophorus*), menschlicher Figuren, Waffen u. s. f. oder bloßer Aushöhlungen.

Gewöhnlich findet man auch die Inschriften an den Friesen, und nicht selten Fenster, die aber keine sogenannten Ochsenaugen, sondern breitere als hohe Vierecke sein dürfen, da sie, wie die Metopen am Dorischen Fries, den offenen Raum zwischen zwei Balken vorstellen. Die Zimmer, welche von diesen in dem Fries angebrachten Fenstern beleuchtet werden, heissen Entresols.

Frisch. Frischheit.

(Mahlerei.)

Mit diesen Wörtern bezeichnet man eine Eigenschaft des allgemeinen Tones eines Gemäldes. Die Wasser- und Fresco-Mahlerei hat mehr Frischheit, als die in Oehl.

Der frische Ton eines Gemäldes ist von dem vergoldeten verschieden, und stumpfe, dunkle Töne, schmutzige Tinten sind das Gegentheil der frischen. Uebertriebene Frischheit wird grell.

Robin charakterisiert, um die Frischheit bestimmt anzugeben, die folgenden Mahler so: Die Bassano's, obgleich sehr grosse Coloristen, sind selten frisch;

frisch; Rottenhamer, Werf, Rubens selbst sind grell; Jordaens, La Fosse sind vergoldet; die Gemählde von Claude Gelée (Lorrain), Velde, Backuyfen sind frisch; Titians Gemählde sind rein; Van Dycks und Rembrandts schöne Porträts haben diese Eigenschaft im höchsten Grade; sie sind brillant.

Die frischen Töne sind in Ansehung des zwischen ihnen nothwendigen Verhältnisses und Gegensatzes, die bestimmtesten, müssen aus so wenig als möglich Farben zusammen gesetzt, und nur diejenigen dazu gewählt werden, welche dem Glanze des Lichtes, ohne abgeschmact und weiß zu werden, am nächsten kommen, müssen endlich mit grosser Leichtigkeit und Flüchtigkeit aufgetragen werden. G.

Fruchtschnur.

(*Baukunst.*)

Man nennt diese Verzierung auch *Gehänge* und *Feston*. Man bedienet sich ihrer zu Gebäuden im reichern Styl, und zu einfachern Gartenhäusern.

Die *Fruchtschnuren* bestehen aus zusammen gewundenen Blumen oder Früchten, oder aus beiden zugleich, mit ihren Zweigen. Und in so fern man sie auch *Gehänge* nennt, bedienet man sich auch verschiedener Attribute der Jagd, der Fischerei, der Jahreszeiten, oder auch in Gemäfsheit der Bestimmung des Gebäudes verschiedener musikalischen, mathematischen u. s. f. Werkzeuge dazu, und bringet sie nicht nur an den Aussenseiten des Gebäudes, unter oder über den Fenstern, über den Thüren, an den Friesen der Jonischen und Korinthischen Ordnung, sondern auch an den Wänden der Zimmer und Sähle an. Sie werden gerade herab, in herabfallenden halben Cirkeln, und in beiden Formen zugleich aufgehangen, und entweder gemahlt, oder in Stuck gearbeitet.

Sie entsprangen ohne Zweifel aus dem Gebrauche der Alten, die Tempel der Gottheiten und die Wohnungen angesehenen, geliebter oder verehrter Personen mit natürlichen Blumenkränzen und eingeflochtenen Früchten zu verzieren. G.

Fruchtstück.

(*Mahlerei.*)

Ein Gemählde, auf welchem vorzüglich Garten- und Baum-Früchte dargestellt sind. Die Frucht-

stücke erhalten durch die Anordnung und Farbengebung ihren vorzüglichsten Reitz, und ihre Darstellung macht der Einfachheit ihrer Form und der grössern Dichtigkeit ihrer Farben wegen dem Künstler weniger Mühe, als die Darstellung der Blumen.

Die Blumen (man sehe diesen Artikel) erfordern eine leichte, glänzende und durchsichtige Tusche, vielen Fleiss und grosse Saubarkeit des Pinsels, die Früchte hingegen einen breiten (*large*) und wilden Pinsel.

Die vorzüglichsten Fruchtmahler waren J. J. de Heem, Mignon, Gillemanns, Verbruggen, Van Royen, Jan van Huysum, Rachel Ruysch.

G.

F ü h r e r.

(Musik.)

Dux, Guida, ist die Benennung, welche man in einer Fuge dem Hauptthema, oder auch der Stimme giebt, welche die Fuge anfängt, und zwar im Gegensatz derjenigen, welche jenes Hauptthema in andern Intervallen wiederholt, und welche der Gefährte heisst. Dafs auf der Anordnung eines Führers nicht selten der ganze Werth der Fuge beruhe, ist sehr einleuchtend, da ausser selbigem nichts so hervorstechend die ganze Fuge hindurch gehört wird. Die Hauptrücksichten, welche bei der Anlage desselben zu nehmen sind, bestehen hauptsächlich darin, dafs 1) die Weite des Umfangs von Tönen, die er zu umfassen hat, gehörig beobachtet werde, da in Instrumental-Fugen die Schranken ungleich weiter sein können, als beim Gesange; 2) dafs, wenn anders nicht ein Gegensatz vor der Stimme des Gefährten eintritt, die Tonfolge beim Führer so geordnet sei, dafs bei selbiger sogleich ein bestimmtes Gefühl für die Tonica erweckt werde; 3) dafs durch die Beziehung, in welche der Gefährte mit dem Führer kommt, bei jenem wegen Abänderung einiger Noten, die das ungleiche Verhältnifs des Führers zur Quinte, und das des Gefährten zur Tonica nothwendig macht, Gesang und Harmonie nicht leiden; 4) dafs mehrere Arten von Umkehrungen und andern kunstmässigen Behandlungen in Absicht auf die Tonfolge des Führers Statt finden können; und 5) dafs selbiger gehörig abgekürzt oder coupieret werden könne, welches bei Fugen für den Gesang besonders daher ein wesentlicher Punct wird, weil ohne diese Rücksicht leicht ein verkehrter Sinn in die Worte gelegt werden kann.

B.

Fu-

F u g e.

(Musik.)

Fuga, Fugue. Heißt ein Tonstück, welches nach bestimmten Regeln der Harmonie so behandelt wird, daß ein gewisser Hauptsatz, welcher auch der Führer (*dux*) genannt wird, (M. f. d. Art. Führer) wechselseitig von einer Stimme nach der andern auf mancherlei Art, und in mehreren Intervallen wiederholt wird. Die Anzahl der Stimmen, die hier nicht nach verdoppelter Besetzung, oder den begleitenden Instrumenten beurtheilt werden darf, ist willkürlich, und nach selbiger heißt eine Fuge eine zwei-drei-vier- oder mehrstimmige Fuge. Kommt in selbiger nur ein einziger Hauptsatz vor, so heißt sie eine einfache Fuge, ist das aber der Fall mit zweien oder mehreren, so heißt sie eine Doppelfuge, eine drei- auch vierfache Fuge, welche beide letztern Gattungen doch nur mehr auf Instrumente, als auf den Gesang anwendbar sind. Es kann bei den eben erwähnten verschiedenen Arten von Fugen die Einrichtung getroffen werden, daß kein anderer Gesang, keine andere Harmonie die ganze Fuge hindurch gehört werde, als die, welche das Thema oder den Hauptsatz in allen seinen möglichen Gestalten darstellt. In diesem Fall heißt die Fuge *ricercata*, oder auch eine obligate Fuge. Webt man aber Zwischenätze hinein, deren Notenfolge nicht aus dem Thema entlehnt ist, und die dazu dienen sollen, den Eintritt dieser oder jener Stimme vorzubereiten und zu befördern, so entsteht eine freie Fuge (*Fuga libera*).

In Rücksicht der möglichen Arten der Nachahmungen des Thema's, der Intervallen, in welchen selbiges anfängt, in was für einer Art von Umkehrung es erscheint, u. s. w. theilt man die Fugen gemeiniglich in mehrere Klassen ein, allein, da das Eigenthümliche einer jeden derselben so beschaffen ist, daß sie, um etwas Vollständiges zu bewirken, an und für sich schon wechselseitig in einander greifen, und größtentheils mit einander verbunden werden müssen, auch außerdem die Arten derer sie unterscheidenden Merkmale, und ihre daher entstehende Benennungen aus den Artikeln *Canon*, *Contrapunct*, *Diminutio*, Umkehrung, u. a. m. sich von selbst ergeben, so überhebt dieses hier eine umständliche Zergliederung, die größtentheils auf eine Wiederholung des in jenen Artikeln Gesagten hinaus laufen müßte.

Die Materialien zum Bau einer Fuge liegen vorzüglich in den Regeln zum Canon und doppelten Contrapunct. Sind

Sind diese gehörig gefasst und beurtheilt, so ist der Uebergang zur Fuge auch nicht mehr schwer, denn jedes Thema, wenn es allen Forderungen in Beziehung auf reinen Satz ein Genüge leisten soll, muß erst hier seinen eigentlichen Zuschnitt erhalten. So sehr aber auch immer diese wissenschaftlichen Theile der Tonkunst Mannigfaltigkeit und Reichthum der Harmonie in einer Fuge befördern, so ist doch selbst bei noch mehreren angenommenen klassischen Kenntnissen jener Art eine wohlklingende Fuge immer noch sehr leicht zu verfehlen. Eine anziehende Melodie, und Schwung im Thema, Anordnung der Harmonie zu demselben auf eine Art, daß es bei allen möglichen Nachahmungen, Umkehrungen, und canonischen Behandlungen immer sangbar bleibe, Wahl des Gegensatzes, daß dieser auf der einen Seite nicht ganz trockene Begleitung sei, auf der andern hingegen dem Thema nicht vorgreife, gehöriger Eintritt der Stimmen, gehöriges Verhältniß derselben bei ihren Verwechselungen gegen das Thema, eine Begleitung, bei der immer die Hauptstimme, auf die man hie und da sein Hauptaugenmerk gerichtet hat, gehörig hervorstechen; diese und andere nur durch Geschmack und Erfahrung sich berichtende Umstände müssen in ihren Resultaten, außer denen weiter oben angeführten harmonischen Kenntnissen, eine Fuge beleben, wenn sie nicht für ein musikalisch-gelehrtes Rechenexempel, sondern für ein ästhetisches Product gelten soll. Ueber die einzelne kunstmäßige Anordnung beim Bau der Fuge, findet man Eins und das Andere in den Artikeln *Restrictio*, *Diminutio*, *Synkope*, Umkehrung, Wiederschlag u. a. m.

Wenn Rousseau sagt: „Eine schöne Fuge ist das undankbare Meisterstück eines guten Harmonisten“, so kann dieses wohl nicht anders, als mit einer kleinen Einschränkung gelten, und es kommt hier aufs Ohr an, welches die Fuge hört, und über selbige entscheiden soll. Ist es das Ohr eines Dilettanten, welches sich nur an einfache, mit Harmonie begleitete Melodien gewöhnt, und sich um den Gang einer Mittelstimme wenig bekümmert hat, dann hat Rousseau freilich Recht, und ein solcher wird zur Fuge, wie Fontenelle zur Sonate sagen: *Fugue? que me veux-tu?* Kömmt aber das Ohr eines Kenners in Anschlag, das sich von jeder Stimme willkürlich losreißen kann, das nur die hört, die es hören will, das den Eintritt jeder Stimme, jede canonische Behandlung des Themas, jede Umkehrung desselben, kurz alles, worauf nur immer ein Tonsetzer als auf Belege harmonischer Kenntnisse einen Werth setzen kann, sogleich fühlen,

len, und nach Würden zu beurtheilen im Stande ist, dann hat Rousseau sicher Unrecht, man nähme denn an, daß den wahren Künstler der Stempel des großen Haufens mehr schmeichele, als der echter Kenner.

Man beobachtete ehemals in Rücksicht der verschiedenen Gattungen von Fugen eben die Weitläufigkeit in der Eintheilung, die man beim Styl annahm, da aber die einzelnen Behandlungen eines Satzes, wie größtentheils bei jenen Eintheilungen angenommen wurde, sicher nicht als ein Ganzes betrachtet werden können, so wird das Ueberflüssige dieser Eintheilungen nicht schwer zu begreifen.

B.

Fundamental-Bafs.

(*Musik.*)

Man sehe den Artikel Grundbafs.

F u o c o,

(*Musik.*)

Con fuoco, bedeutet, wenn es einem Tonstücke überschrieben ist, einen sehr lebhaften und feurigen Vortrag. Mehrentheils wird es hinter das Wort Allegro (*Allegro con fuoco*) gesetzt.

B.

F u r i o f o.

(*Musik.*)

Dieses Wort zeigt nicht sowohl eine Art von Bewegung als Charakter im Ausdruck an, und daher wird es auch nur als Beiwort gebraucht, wie z. B. Allegro furioso. Das Wilde und Rasende, worauf dieser Ausdruck deutet, wird nicht durch eine übertriebene Geschwindigkeit, wie man öfters als vorausgesetzt bei der Ausführung solcher Tonstücke gewahr wird, befördert, sondern ein wilder und rauher Accent im Vortrag, entscheidet hier mehr als Bewegung, und dieser wird von Seiten des Tonsetzers in Absicht auf Ausführung vorzüglich begünstigt durch fremde, harte Ausweichungen, aushaltende Dissonanzen, Sforzatos, unerwartete und plötzlich eintretende Fortes, chromatische Fortschreitungen im Einklang und ähnliche Hülfsmittel mehr.

B.

Fufs.

F u ß s.

(Dichtkunst.)

Ein Fuß ist in der Sprache der Dichtkunst ein kleines Glied der Rede, welches aus kurzen und langen Sylben besteht, und nach unserer Art zu reden, das Zeitmaaß eines musikalischen Taktes ausfüllt. Mehrere solcher Füße, entweder von Einer und derselben, oder von verschiedener Art machen einen Vers aus.

Die verschiedenen, einfachen und zusammengesetzten prosodischen Füße sind:

1. der Pyrrhichius, ∪ ∪, z. B. *Deus*,
2. der Spondäus, — —, *omnes*,
3. der Jambus, ∪ —, *pius*, gerecht,
4. der Trochäus oder Choreus, — ∪, *servat*, wieder, geben,
5. der Tribrachys, ∪ ∪ ∪, *melius*,
6. der Moloffus, — — —, *delectat*,
7. der Anapäst, ∪ ∪ —, *animos*,
8. der Daktylus, — ∪ ∪, *carmina*, liebliche, rufende,
9. der Bacchius, ∪ — —, *dolores*,
10. der Hypobacchius oder Antibacchius, — — ∪, *pelluntur*,
11. der Kretikus oder Amphimacer, — ∪ —, *insito*, Schwelgerei,
12. der Amphibrachys, ∪ — ∪, *honore*, gegeben, gewöhnlich,
13. der Proceleusmatikus, ∪ ∪ ∪ ∪, *hominibus*,
14. der Dispondäus, — — — —, *infinitis*,
15. der Dijambus, ∪ — ∪ —, *seueritas*, Gerechtigkeit,
16. der Ditrochäus, — ∪ — ∪, *permanere*, Menschenliebe,
17. der Jonikus, ∪ ∪ — —, *properabat*, oder
18. — — — —, — — ∪ ∪, *calcaribus*,
19. der Choriambus, — ∪ ∪ —, *nobilitas*,
20. der Antispastus, ∪ — — ∪, *Alexander*,
21. der erste Päon, — ∪ ∪ ∪, *temporibus*,
22. der zweite Päon, ∪ — ∪ ∪, *potentia*,
23. der dritte Päon, ∪ ∪ — ∪, *animatus*,
24. der vierte Päon, ∪ ∪ ∪ —, *celeritas*,
25. der erste Epitritus, ∪ — — —, *voluptates*,
26. der zweite Epitritus, — ∪ — —, *poenitentes*,
27. der dritte Epitritus, — — ∪ —, *discordias*,
28. der vierte Epitritus, — — — ∪, *fortunatus*,
29. der Dochmius, ∪ — — ∪ —, *amicos tenes*.

Die

Die Länge und Kürze der Zeit, die man zur Aussprechung der verschiedenen Sylben braucht, und die Höhe und Tiefe des Tones, mit welchem man sie ausspricht, machen einen natürlichen Unterschied in denselben. Die Römer und Griechen bemerkten das erstere, alle neuern Völker aber vorzüglich das letztere, daher ist einleuchtend, daß im Grunde unsere prosodischen Füße etwas ganz anderes sind, als die Füße der Römer und Griechen, ob wir gleich ihre Namen für dieselben beibehalten haben. Unter dem Artikel Prosodie wird ausführlicher davon gehandelt werden.

G.

F u ß s.

(Musik.)

Der Begriff von Fuß ist in der Tonkunst ganz analog mit dem, welcher in der Dichtkunst mit diesem Worte verbunden wird, und so wie sich ein Vers zu den Füßen verhält, aus welchen er zusammengesetzt ist, eben so verhält sich auch ein Einschnitt zu den einzelnen Takten, die ihn ausmachen. Diese Takte sind wiederum aus Theilen (Takttheilen, Taktzeiten) zusammengesetzt, die in mehrere einzelne Glieder zerfallen, und die, wie in der Dichtkunst, in langen und kurzen Sylben, so nach der musikalischen Sprache in guten und schlechten Taktzeiten bestehen. So hält z. B. ein Zweivierteltakt zwei Takttheile, oder zwei Viertel in sich, und jeder dieser Takttheile hat zwei, drei, oder vier Glieder, nachdem man jene in Achtel, Sechzehn- und Zweiunddreißigtheile anwenden will. (M. f. d. Art. Takt.)

Fuß (Fufston) nennt man außerdem auch ein gewisses angenommenes Maafs bei Orgelpfeifen. Ein Register, dessen Stimmung nach der Höhe und Tiefe der menschlichen Stimme eingerichtet ist, oder dessen Octaven der bei gewöhnlichen Instrumenten eingeführten Stimmung gleich kommen, heisst Achtfüßsig, weil die Pfeife des grossen C in diesem Falle so viel Fuß hält. Verdoppelt man aber das Maafs dieser Pfeife, und giebt ihr sechzehn Fuß, und folglich wie dort auch der Fall sein muß, ihren Octaven die Hälfte dieses Maasses, dann heisst das Register Sechzehnfüßsig u. f. w.

Ehemals band man sich sehr genau an dieses angenommene Längenmaafs. Gegenwärtig aber kürzt man zu bequemerer Einrichtung die Länge der Pfeifen ab, und ersetzt diesen Abgang in ihrer Weite.

B.

Fuß.

F u ß s.

(Baukunst.)

Der unterste Theil eines Körpers, worauf er steht oder ruhet, vorzüglich der unterste Theil der Säulen und Pilaſter, der auch das Schafftgeſims oder die Baſe, und wenn er ganz einfach und platt iſt, eine Plinthe genannt wird.

Jedes Werk der Baukunst muß einen Fuß haben, weil es in Ermangelung deſſelben kein Ganzes ausmachen, und eine Säule, ein Haus ohne Fuß wie verſchüttet ausſehen würde.

Dieſe Nothwendigkeit ſahen ſchon die erſten Baumeiſter ein, man findet daher an den älteſten Aegyptiſchen, Gothiſchen, Arabiſchen und Chineſiſchen Gebäuden Füſſe, obgleich bisweilen Griechiſche Baumeiſter Doriſche Säulen ohne Füſſe aufſtellten, wie z. B. an dem Tempel des Theſeus und der Minerva zu Athen.

Bei der Anlage der Füſſe muß ein genaues Verhältniß des Theiles zu dem Ganzen beobachtet werden. Nähme der Fuß den vierten oder fünften Theil der Höhe eines Körpers ein, ſo würde er mehr als der Fuß deſſelben ſeyn, nähm er aber einen zu geringen Theil der Höhe ein, ſo würde der Körper nicht feſt genug zu ſtehen ſcheinen.

Man wird daher dem Fuſſe nicht füglich mehr, als den zehnten oder zwölften Theil, und nicht weniger, als den zwanzigſten oder vierundzwanzigſten Theil der Höhe des ganzen Körpers geben dürfen. G.

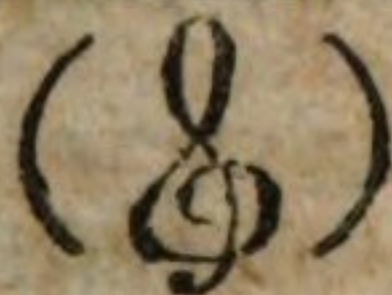
G.

G.

(Musik.)

Man bezeichnet mit dem Buchstaben G die fünfte Tonstufe, oder die achte Saite der heutigen diatonischen Tonleiter, wenn man von C ausgeht. Nach der guidonischen Solmisation heisst dieser Ton Sol. Findet man den Buchstaben G dem Worte Schlüssel vorgesetzt, als G-Schlüssel, so bezeichnet er den genugsam bekannten Violin-

Schlüssel



B.

Gaillarde.

(Musik.)

Gagliarda. Ist die Benennung eines Tonstücks, welches auch vormals zum Tanz angewendet wurde. Der Charakter der Gaillarden ist, wie schon der Name anzeigt, Fröhlichkeit. Gewöhnlich wurden sie in Tripeltakt gesetzt. Man nannte sie auch *Romanesques*, weil sie ursprünglich aus Rom stammen sollen.

B.

Galerie.

(Baukunst.)

Eine Galerie unterscheidet sich dadurch von einem Saale, dass die Breite derselben wenigstens drei- und höchstens vierzig bis fünfzig Mal in ihrer Länge enthalten ist, und von einem Säulengange oder einer Bogenlaube dadurch, dass diese nach der vordern Ansicht offen sind, die Galerie vier Seitenmauern, und entweder an

Handwörterb. 1. B.

F f

allen

allen vieren, oder wenigstens an einigen Seiten Fenster hat.

Man legt solche Galerien in Pallästen und andern grossen Gebäuden an, wo sie zum Spiel, Tanz, zur Musik, oder auch zur Verbindung der vielen einzelnen Zimmer dienen, (weßwegen man sie auch Corridors nennt) und mit Werken der bildenden Künste verzieret werden, daher die Bedeutung des Wortes Galerie, die in dem folgenden Artikel angegeben wird. G.

G a l e r i e.

(Bildende Künste.)

Ein grosser Sahl, oder auch eine ganze Reihe von Zimmern und Sählen, in welchen Werke der bildenden Künste aufbewahret werden. Man giebt aber diesen Namen nur Kunstsammlungen der Fürsten, und nennet die von Privatpersonen Cabinette.

Die berühmteste aller Galerien ist die von Cosmus II. zu Florenz angelegte. Die berühmtesten in Deutschland sind die zu Wien, Dresden, Düsseldorf und Sans-Souci.

In einem andern Sinne bezeichnet das Wort Galerie auch eine Folge von Gemälden von einem einzigen Künstler, in symmetrischen Eintheilungen an die Wand gemahlt, deren Stoff aus der Geschichte oder Mythologie genommen ist, und die einen einzigen Helden zum Gegenstande haben, wie die berühmte Galerie des Pallastes Luxemburg, in welcher Rubens die Geschichte der Maria von Medicis darstellte, und die Galerie der Apotheose des Herkules im Hotel Chatelet und die kleine Galerie des Apoll im Louvre, beide von Le Brün.

Solche Galerien sind Epopeen und der Triumph der Malerei, und die einzelnen Stücke derselben müssen, wie die einzelnen Bücher der Iliade, in einem genauen geistigen Zusammenhange mit einander und zu dem Ganzen stehen. Der Held einer solchen Galerie muß, wie in der Dichtkunst, unter den verschiedenartigsten Einflüssen und Zuständen nie seinen Charakter verleugnen, daher man auch so wenig Galerien überhaupt findet. G.

G a m b e.

(Musik.)

Beingeige. *Viola di gamba*. Ist ein dem Violoncell in Rücksicht auf Bauart, Ton und Behandlung ähn-

ähnliches Instrument, und unterscheidet sich von selbigem im Wesentlichen durch die Mehrheit der Saiten. Die Anzahl derselben beläuft sich zuweilen auf sechs bis sieben, doch kommen deren gewöhnlicher nur fünf vor, und ihre Stimmung von der Tiefe nach der Höhe zu ist folgende, C, c, e, a, d.

Seitdem man angefangen, durch Eintretung in höhere Applicaturen dem Violoncell so viele Vollkommenheiten abzugewinnen, hat die Gambe von ihrer Allgemeinheit sehr viel verlohren, und man könnte fast sagen, dass sie gegenwärtig unter die aus der Mode gekommenen Instrumente zu zählen sei.

B.

G a n g. G ä n g e.

(Schöne Gartenkunst.)

Die Gänge in den Englischen Gärten haben eine doppelte Bestimmung: erstlich die, ohne zum Umkehren zu nöthigen, zu allen merkwürdigen Theilen des Gartens zu führen; zweitens, nicht nur Abwechslung und Mannigfaltigkeit zu genießsen zu geben, sondern auch die besten An- und Ausichten bald auf Einmahl, bald allmählig in der vortheilhaftesten Entwicklung derselben zu zeigen, und mißfällige Scenen verdeckt zu halten.

Die Anlage derselben erfordert also große Aufmerksamkeit auf die Wendungen, durch welche sie jene Absichten erreichen.

Die Gänge müssen sich nicht allein der Natur des Bodens nach in die Tiefe verlieren und auf die Anhöhen sich erheben, sondern auch um die interessantesten Ansichten und Prospective von der vortheilhaftesten Seite zu zeigen, bald gerade fortlaufen, und bald sich krümmen und winden, und so schon, vermöge der daraus unmittelbar entspringenden Ansichten der umher gepflanzten Strauch- oder Baumgruppen, eine angenehme Abwechslung gewähren.

Dieser gekrümmte und gebogene Weg wird fürs erste schon von der Nothwendigkeit vorgeschrieben, indem z. B. Gewässer, uninteressante Hügel sich dem geraden Wege widersetzen können, und wird sodann ein Gegenstand des wählenden Geschmacks, welcher aber jeden Schein von Gezwungenheit und Studiertheit vermeidet.

Fortbewegung der Gänge in einer beständigen Schlangenlinie ist eben so regelmäßig, als gingen sie in einer geraden Linie fort, und Einbiegungen und Ausläufe derselben fallen dem Lustwandler auf, wenn sie ihren Grund

bloß in der Laune des Gartenkünstlers, und nicht in der Natur des Bodens und in dem Verhältnisse der einzelnen Theile des Gartens zu einander haben.

Bloß die Hervorbringung einer angenehmen Ueerraschung auf den Luftwandelnden kann die plötzliche Abbrechung des Ganges von seiner Richtung rechtfertigen. G.

G a n z.

(Schöne Künste.)

Ganz nennet man das, was aus allen den Theilen besteht, wodurch es zu dem wird, was es sein soll, was also selbst nicht ein Theil einer andern Sache ist.

Ein Gegenstand ist also dann ein Ganzes, wenn sein Umfang und seine Ausdehnung überall so bestimmt ist, daß alles und jedes, was ihm etwa noch angesetzt würde, als etwas ihm ganz Fremdes und Ueberflüssiges erscheinen würde, und daß selbst der kleinste Theil, der ihm genommen würde, ihn als unvollendet und mangelhaft darstellen müßte.

Zu einem Ganzen gehört also ununterbrochene Verbindung der einzelnen Theile und genaue, völlige Begrenzung des Gegenstandes. Der Mangel dieser beiden Eigenschaften würde uns keinen bestimmten Begriff von dem Gegenstande machen, und uns folglich über ihn selbst und über unser Urtheil von ihm in Ungewissheit lassen, wodurch wir zum Wohlgefallen oder Mißfallen an ihm gleich unfähig sein würden.

Ein einzelner Theil eines grossen Gegenstandes wird dann für sich zu einem Ganzen, wenn die Aufmerksamkeit des Betrachters einzig auf diesen herausgehobenen Theil gerichtet, und alles entfernt wird, was uns an den Zusammenhang dieses Theiles mit andern erinnert. So wird z. B. Iphigeniens Opferung, ein Theil der Geschichte des Trojanischen Krieges, für sich zu einem Ganzen, wenn der redende oder bildende Künstler dieselbe so darstellt, daß seine Darstellung in sich selbst zurück geht, daß sie von allen fremden Beziehungen gelöst, und nichts vorhanden ist, was uns dieselbe als einen Theil eines größern Ganzen vorstellen könnte.

Der Dichter beginnt also gleich mit ihr selbst, und der Mahler läßt uns alle dabei nöthigen Figuren ganz sehen, und an den Seiten des Gemäldes noch einigen Platz übrig, damit man sehe, der Stoff sei ganz erschöpft und erfüllt, und es komme nicht etwa daher, weil es ihm am Platz gebrach, daß er nicht noch mehrere Figuren anbrachte. G.

Gar-

Gartenkunst.

(Aesthetik.)

Der Zweck dieses Artikels ist, den Garten als Werk schöner Kunst zu betrachten, zu bestimmen, wie er als solches sein soll, ohne Rücksicht was er in der wirklichen Welt nach der Verschiedenheit herrschender Geschmacke gewöhnlich ist.

Betrachten wir den Gartenkünstler, seine Arbeiten und Producte nur im Allgemeinen, so bemerken wir auf dem ersten Blick das Eigenthümliche, daß er die Materialien zu seinen Compositionen in der Natur vorfindet, und ihm selbst nichts übrig bleibt als das Geschäft, dieselben auf mancherlei Weise nach Ideen zu bearbeiten, zu verknüpfen, zum Ganzen zu vereinigen. Die schöpferische Kraft des gärtnerischen Genies also besteht bloß in Hervorbringung von Form, darin, daß es Verbindungen und Ganze bildet, welche sich in der wirklichen Natur nicht finden.

Unter denjenigen Talenten, welche das gärtnerische Genie ausmachen, unterscheiden wir: *a*) Vermögen der ästhetischen Fassungskraft und Empfindsamkeit für das Schöne und Interessante der landschaftlichen Natur; *b*) Vermögen der Dichtung und Composition originaler Ganzen aus den Partieen der landschaftlichen schönen und interessanten Natur.

Beide Vermögen hat das Gärtnergenie mit dem Genie zur landschaftbildenden Kunst gewissermaßen gemein, allein jenes besitzt sie doch in weit größerm Umfange, und in einer ganz eigenthümlichen Beziehung. Es ist nicht unnütz, beide mit einander zu vergleichen.

Die Empfindsamkeit des landschaftbildenden Künstlers für das Schöne und Interessante der Natur ist auf einzelne Ansichten, Ausichten und Ueberichten eingeschränkt; bei dem gärtnerischen Genie ist eben dieselbe ausgedehnt auf die Aufeinanderfolge der Erscheinungen beim Umherwandeln und Bewegen. Der Landschaftler legt in seiner Phantasie einzelne Aspecte und Prospecte nieder, das Gärtnergenie Reihen folgender Erscheinungen für den Sinn des sich umherbewegenden Betrachters. Das Dichtungsvermögen des Landschafters geht ebenfalls auf einseitige Ansicht aus bestimmten unveränderlichen Gesichtspuncten; das Dichtungsvermögen des Gärtnergenies auf allseitige Ansicht unter allen möglichen Gesichtspuncten; die der Herumwandler in einem gewissen Bezirke fassen kann. Die Phantasie des Gärtnergenies schließt die des

Landschafters in sich, aber sie enthält zugleich ein eigenthümliches Vermögen, das dieser mangelt, nämlich eben jenen ästhetischen Sinn für auf einanderfolgende Erscheinungen der landschaftlichen Natur beim Umherwandeln des Betrachters. In ihr vereinigt sich das, was schön ist für den fixierten Anblick, mit dem, was in der vorübergehenden Abwechslung in sanften, sich in einander verlierenden Verknüpfungen, oder auch gewagten Ueberraschungen gefällt, zu einem reizenden Ganzen. Je mehr Einheit und Harmonie mit reicher Mannigfaltigkeit an schönen und interessanten Bildern in einer solchen Phantasie gepaart sind, je mehr aus ihren Entwürfen und Gemälden der edelste feinste Geist der landschaftlichen Natur athmet, um so größern Anspruch hat sie auf Hoheit des Ranges in ihrer Gattung.

Jede schöne Kunst hat ihr Ideal. Um zu entscheiden, welches das Ideal der schönen Gartenkunst sei, müssen wir drei Fragen beantworten: 1) wie sind die Materialien beschaffen, welche die landschaftliche Natur dem Gartenkünstler darbiethet? 2) was kann das Genie, als Genie, zur Behandlung derselben thun? 3) welche von den mehreren möglichen Behandlungen der Theile der landschaftlichen Natur, die das Genie ausführen kann, befriedigt die Forderungen des Geschmacks vollkommen?

I.

Es würde ein eigenes Werk von nicht geringem Umfange erfordern, wenn wir alle Scenen der Natur nach ihrem Einflusse auf Sinnen, Phantasie, Begehrungs- und Gefühlvermögen betrachten wollten. Noch fehlt uns eine solche Charakteristik der Natur; nur einzelne Beiträge dazu biethen die theoretischen Schriften über beschreibende Dichtkunst, Landschaftbildende- und Gartenkunst dar. Ich begnüge mich nur einige der hervorstechendsten Züge aus dem Gemälde der Natur herauszuheben. Gewisse Gestalten und Scenen der Natur erregen ganz unmittelbar, und ohne allen Begriff, Wohlgefallen, andere vergnügen uns, weil sie das Gefühl der Lebenskraft in uns auf gewisse Weise wecken und rühren; andre reitzen uns, weil sie dem Dichtungsvermögen die Stimmung zu einem schwärmerischen Spiele mittheilen; andre befriedigen uns, weil sie unserm Verstande Regularität und Zweckmäßigkeit darbiethen; andre, weil sie Ideen der Vernunft wecken; andre, weil sie das Bewußtsein der Freiheit zur lebendigsten Stärke erheben; andre endlich, weil sie das Interesse für sittliche Güte und wahren Adel des Herzens beleben.

Wir

Wir sprechen von Landschaften in der Natur, und da sich zeigen dürfte, die Landschaft in ihrer größten Vollendung sei das Urbild der schönen Gärten, so müssen wir diesen Begriff etwas genauer zu entwickeln versuchen.

Wir nennen im Allgemeinen Theile der Natur unter einer zwiefachen Bedingung Landschaften; 1) wenn sich alles Mannigfaltige der Anschauung, ohne irgend einen bewussten Einfluß unsrer Dichtungskraft, zu einem harmonischen Totalbilde vereinigt, welches sich, als solches, jedem Betrachter, in die Sphäre seines Sinnes wirft; 2) wenn alles Mannigfaltige der Anschauung zusammen wirkt, um in dem Gemüthe des Anschauenden eine gewisse Stimmung zum Gedankenspiele, zu Bestrebungen und Gefühlen hervor zu bringen.

Es liegt also in der allgemeinen Idee einer Landschaft die Bedingung einer gedoppelten Einheit, nämlich: die Einheit der Form von allem in einem gewissen Bezirke Anschaulichen, und der Einheit in dem durch das Mannigfaltige Anschauliche bewirkten Gefühle.

In Rücksicht der ersten Einheit, nämlich der Gestalten selbst, giebt es in der Natur einen gedoppelten Fall. Diese Einheit nämlich, ist entweder Einheit der Ansicht des auf einmal Anschaulichen für den auffassenden Sinn selbst, aus einem bestimmten Gesichtspuncte, oder Einheit der Uebersicht des successiv Aufgefaßten, für die Phantasie des wandelnden Betrachters.

In Rücksicht der letztern Einheit, nämlich der der Gefühle, findet sich derselbe doppelte Fall: dort wirkt alles Mannigfaltige einer simultaneen Ansicht zusammen, um dem Gemüthe eine gewisse Stimmung zu geben; hier alles Mannigfaltige successiv aufgefaßt, und in der Phantasie zu jener in sich vollendeten Uebersicht vereinigte.

Wiefern die Natur Landschaften der erstern Art besitzt, ist sie die Sphäre der Nachbildung des Landschafters; wiefern sich Landschaften der zweiten Art in ihr finden, biethet sie der schönen Gartenkunst Stoffe dar. Der zeichnende oder mahlende Landschaftler also und der Gartenkünstler haben keinesweges in der Natur eine ganz gleiche und völlig gemeinschaftliche Sphäre für Nachahmung und Bearbeitung, vielmehr hat jeder gewissermaassen sein eigenes Gebieth. Das Gebieth des Gartenkünstlers ist von größerm Umfange, als jenes des Landschafters, denn es befaßt die Ansichten auch, welche der ausschließliche Gegenstand von diesem sind.

Jede Landschaft hat als solche Charakter. Dieser Charakter besteht aber ganz in der Fähigkeit, unserm Geiste eine gewisse Stimmung mitzutheilen, ihm zu einem gewissen Spiele der Vorstellungen, zu gewissen Bestrebungen und Gefühlen die Richtung zu geben. So nennen wir gewisse Landschaften erhaben, andre schwärmerisch, andre romantisch u. s. w.

II.

Der Gartenkünstler kann die Materialien, welche ihm die Natur darbiethet, auf mannigfaltige Weise bearbeiten. Er kann in einem geschlossenen Bezirke Theile der Natur vereinigen, ohne darauf zu sehen, daß diese Vereinigung ein schönes Totalbild für die Phantasie bewirke, und dem Geiste eine harmonische angenehme Stimmung zum Ideenspiele, zu Bestrebungen und Gefühlen mittheile, und kann hier entweder die Theile der Natur einer abgemessenen Regularität unterwerfen, oder in der wildesten Regellofigkeit zusammen stellen, so daß er entweder die Regellofigkeit der Natur bloß nachahmt, oder sie noch künstlich übertreibt. Er kann sich aber auch die Natur zum Urbilde nehmen, wiefern sie landschaftlich ist, und sie so entweder unverändert nachbilden, wie sie sich in ihren Landschaften zeigt, oder den Charakter der Landschaft nach eignen Ideen noch läutern, erhöhen und veredeln.

III.

Die Natur biethet in ihren Landschaften dem Gartenkünstler das Urbild dar, nach welchem er arbeiten muß; ich meine, in denjenigen Landschaften, die nicht bloß unter einer einzigen Ansicht aus festem Gesichtspuncte ein wohlgefälliges Totalbild gewähren, und dem Geist eine interessante Stimmung mittheilen, sondern unter den mannigfaltigen Ansichten aus veränderten Gesichtspuncten des wandelnden Betrachters der Phantasie desselben ein wohlgefälliges Totalbild, und damit zugleich dem Geist eine interessante Stimmung gewähren.

Der Gartenkünstler hat sich also bei der Anlegung seines Planes dahin zu bestreben, alle Theile seines Gartens so zu ordnen, daß er nicht bloß möglichst viele wohlgefällige mahlerische Aspecten gebe, sondern daß alle Ansichten, die der umher wandelnde Betrachter, in der Aufeinanderfolge seines Ganges, nehmen kann, sich in seiner Phantasie von selbst zusammen reihen, zu dem Bilde eines in sich vollendeten Ganzen, dessen Form, so wie sie der Phantasie vorschwebt, an sich und ohne alle weitere Beziehung wohlgefällt.

Die-

Dieses Problem drückt indessen nur die Grundbedingung aus, ohne welche ein Garten als Werk schöner Kunst gar nicht angesehen werden kann. Allein, so wie jede andre schöne Kunst nur ein leicht vorübergehendes und bald abzuschmeckendes Vergnügen erregt, wenn ihre Werke mit dem ästhetischen Interesse nicht noch manches andre edle und dauernde Interesse bewirken, so vermag auch die Gartenkunst unsern Geist durch die bloße Erregung des Gefühls unmittelbarer Schönheit der Form nicht hinlänglich zu fesseln. Wir verlangen zu vollkommener Befriedigung noch etwas höheres. Das Höchste aber was wir fordern können, ist: daß der Gartenkünstler die edelsten Stimmungen und Gefühle, welche nur irgend die landschaftliche Natur zu erregen fähig ist, mit vollkommener Reinheit und Harmonie durch den Inhalt seiner Composition bewirke, und demnach sein unmittelbar schon wohlgefällendes Werk mit den interessantesten Scenen und Gemälden der landschaftlichen Natur in einer geläuterten und zusammenstimmenden Verbindung erfülle.

Der Gartenkünstler verdankt alles Einzelne seiner Composition der landschaftlichen Natur, aber das Ganze selbst nur seiner Phantasie, seiner originalen schaffenden Kraft. In Rücksicht auf jenes Einzelne kann er die Natur nicht übertreffen, nur, daß er ihre schönsten, reinsten Bildungen und Auftritte wählt. In Rücksicht des Ganzen muß er über die Natur hinaus gehen, indem er in seinem Werke das zerstreute mannigfaltige Interessante derselben zu einer grossen Hauptwirkung vereinigt, welche einzelne Naturscenen nicht gewähren können.

Nach allen diesen Grundsätzen läßt sich sehr leicht entscheiden, welcher Geschmack in den Gärten, ob der in den Französischen, oder Sinesischen und Englischen sich dem Zwecke der Kunst in ihrer grössten Veredlung am meisten nähert, und in wiefern die letztern nur mehrerer Einheit, Harmonie und Reinheit bedürfen, um allen Forderungen der Empfindsamkeit und des Geschmacks Genüge zu leisten.

H.

G ä r t e n.

Die Bestimmung des Menschen mußte ihn in den allerfrühesten Zeiten der Welt zum Genuß der schönen Natur um ihn her einladen, zu einem Genuße, wie ein ganz Ungebildeter desselben fähig ist.

Seine Gefühle verfeinerten sich; er fing an, die Vorzüge gewisser Naturscenen vor andern zu empfinden; aber mit dieser Verfeinerung seines Gefühles war das Vermögen

noch nicht vereint, durch Kunst und Fleiß die schönen Scenen der Natur nachzubilden.

Die Lebensart und rohen Sitten der ersten Menschen gestatteten ihm wenig Ruhe, und nur in diesem Zustande, nur unter dem Einfluß milder Sitten, gedeihet, wie die Erfahrung lehrte, die Gartenkunst. Und auch dann noch, wenn der Mensch der Ruhe und Sicherheit in vollem Maasse genießt, bedarf das Auge noch vieler Uebung, und das Herz noch vieler Bildung, ehe er sich Gärten von Bedeutung zum Vergnügen anlegt. Wir finden bei den meisten Völkern frühere Spuren von schönen Gebäuden, als von gut angelegten Gärten.

Als man die ersten Gärten anlegte, war der Nutzen gewiß der vorzüglichste Gegenstand derselben. Man wollte die unentbehrlichsten Bedürfnisse in der Nähe seiner Wohnung haben. Die Formen, die man diesen ersten Gärten gab, waren regelmässig und gleichförmig, weil man diese Formen in Producten der Kunst am meisten bewunderte, oder vielmehr, weil man die Kunst und die Erfindung, welche solche Regelmässigkeit hervor bringen konnte, schätzte, indem man den gröfsten Ausdruck der Geschicklichkeit darin fand. Die Geschichte der Bildnerei in Aegypten und Griechenland, und unter allen ungebildeten neuern Völkern bestätigt diese Angabe, und die Anhänglichkeit der Personen aus den niedrigern Volksklassen für den regelmässigen Styl in den Gärten giebt ihr ein grosses Gewicht.

Es kann hier nicht der Ort sein, diese Ideen weiter zu entwickeln, und sie bedürfen vielleicht auch dessen nicht, da sich der Gang der Aufklärung in allen Künsten und Wissenschaften immer gleich blieb. Es ist vielmehr die Absicht dieses Artikels, von den Gärten der bekanntesten alten und neuern Völkern eine kurze Idee zu geben, um auch hierin dem Plane gemäß zu handeln, den wir in der ersten Abtheilung dieses Werkes befolgten.

Die schwebenden Gärten zu Babylon.

Ob die Römer gleich unter allen Nationen des Alterthums wegen ihrer Landhäuser und Gärten am meisten berühmt waren, so werden doch lange vor ihnen bei andern Nationen Gärten erwähnt; und die ältesten derselben sind die zu Babylon, deren man ohne ein gewisses Erstaunen nicht gedenken konnte.

Sie bestanden nach dem Diodor, Strabo und Curtius aus künstlichen, auf Pfeilern ruhenden Erhöhungen, die mit Erdreich bedeckt, und mit Bäumen bepflanzt, in ver-

schiedene Absätze eingetheilt waren, und durch künstlich hinauf geleitetes Wasser getränkt wurden.

Ein kühnes, sonderbares Werk der Baukunst, mehr die Macht und den Reichthum des Erbauers zu beweisen bestimmt, als es das Werk einer richtigen Beurtheilung, und eines gesunden Geschmacks war, dem aber der Name Garten schwerlich beigelegt werden kann.

Allein es läßt sich an der Wahrheit dieses Berichtes von den schwebenden Gärten mit vielem Grunde zweifeln, da Herodotus, der sich in der Beschreibung von Babylon selbst zu gefallen scheint, ihrer nicht erwähnt, und sich Curtius über dieselben also ausdrückt: *Vulgatum Graecorum fabulis miraculum.*

Die Gegend um Babylon war eben; und vermuthlich waren diese sogenannten schwebenden Gärten nichts als ein, in mehrere Terrassen abgetheilte, mit Bäumen bepflanzte Hügel. Das Ungewöhnliche einer solchen Erscheinung in einem ebenen Lande konnte die Phantasie der glühenden Morgenländer, die überall so gern Wunder suchen, leicht so sehr erheben, daß sie diese Erscheinung zu einem Wunder menschlicher Kunst machten.

Gärten der Perfer.

Die in dem Alterthum so berühmten Gärten der Perfer, verdienen nach dem, was uns vorzüglich Xenophon von ihnen berichtet, diesen Namen mehr, als die zu Babylon. Sie waren aber wahrscheinlich mehr angenehme, der Natur überlassene Plätze, mit Fruchtbäumen, Pflanzen und Blumen, als nach gewissen Gesetzen und bestimmten Zwecken angelegte Gärten.

Die herrlichen Früchte und Gewächse, von der Natur des Bodens ungemein begünstigt, bezauberten den Fremden, der sie in seinem Vaterlande nie so schön gesehen hatte; und durch die Erzählungen von diesen Wundern der Schönheit wurden die Gärten der Perfer berühmt. Aber die Beschreibungen derselben, die bis auf uns gekommen sind, sagen uns nichts von ihnen, als die in denselben enthaltenen Gegenstände, ohne uns über die Anordnung derselben nur einigen Aufschluß zu geben. Die Gegenstände waren Fruchtbäume, Blumen und Wasser, aus denen von einigen Schriftstellern, namentlich von Carlenca, Lustföhle und prächtige Französische Springbrunnen gemacht wurden.

Die einzige Spur von kunstmässiger Anlegung, die wir in den Persischen Gärten finden, giebt uns der schon erwähnte Xenophon durch die Schilderung des Gartens

tens des jüngern Cyrus zu Sardes in Lydien, in welchem die Bäume in einem Quincunx gestellet waren.

Gärten der Griechen.

Ohnerachtet die schönen Gegenden, welche die Griechen bewohnten, sie zum Landbau einluden, und ohnerachtet die glückliche Stimmung ihrer Seele sie für die sanftern Reitze der Natur ungemein empfänglich machte, so waren sie in den frühern Zeiten doch so sehr mit der Befriedigung der dringendsten Bedürfnisse beschäftigt, in spätern Zeiten in die öffentlichen Staatsgeschäfte so sehr verwickelt, und für andre Künste, welche stärker auf die Seele wirken, so sehr eingenommen, daß das Gefühl für die Reitze der schönen Natur nie lebhaft genug in ihnen werden konnte. Die Statuen, welche Städte, Tempel, Haine, Theater füllten, gestatteten mildern Eindrücken in ihrer Seele keinen Raum. Daher blieb die Gartenkunst unter den Griechen gegen die übrigen Künste stets sehr weit zurück.

Der Garten des Alcinous, der einzige Griechische, von dem wir eine ausführliche Schilderung besitzen, ist berühmt genug, um uns hier zu der Beschreibung desselben zu berechtigen, die uns Homer von demselben giebt. Er sagt:

Ausser dem Hof' erstreckt ein Garten sich, nahe der
Pforte,
Eine Huf' ins Geviert'; und rings umläuft ihn die
Mauer.
Dort sind ragende Bäume gepflanzt mit laubigen
Wipfeln,
Voll der balsamischen Birne, der süßen Feig' und
Granate,
Auch voll grüner Oliven, und roth gesprenkelter
Aepfel.
Diese tragen beständig im Jahr, nie mangelnd des
Obstes,
Nicht im Sommer noch Winter; vom athmenden
Weste gefächelt,
Knospen sie hier und blühn, dort zeitigen schwellen-
de Früchte.
Birne reift auf Birn', es röthen sich Aepfel auf Ae-
pfel,
Traub' auf Traube verdunkelt, und Feigen auch
schrumpfen auf Feigen.
Dort auch prangt ein Gefilde von edelem Weine be-
schattet.

Eini-

Einige Trauben umher auf der Ebene hingebreitet
 Dorren am Sonnenstrahl, und andere schneidet der
 Winzer,
 Andere keltert man schon; hier stehen die Herling'
 in Reihen,
 Hier entblühen sie zuerst, hier bräunen sich leise die
 Beeren.
 Dort sind auch geordnete Beet' am Ende des Gar-
 tens,
 Reich an manchem Gewächs, und stets von Blumen
 umduftet.
 Auch sind dort zwei Quellen: die eine fließt durch
 den Garten
 Schlängelnd umher; und die andr' ergießet sich un-
 ter des Hofes
 Schwell' um den hohen Pallaß, woher sich schöpfen
 die Bürger.
 Siehe, so herrlich schmückten Alcinous Wohnung die
 Götter. *)

In diesem Garten des Alcinous ist allerdings einige Kunst sichtbar, aber diese Kunst erwecket von einem königlichen Lustgarten keine große Idee. Die große Verehrung, welche die Griechen dem Homer erwiesen, und die fast beispiellose Anhänglichkeit an Alles, was von ihm herrührte, vermochte wahrscheinlich die Griechen, von der Idee eines schönen Gartens, welche sie von ihm empfangen hatten, auch in der Folge nicht abzuweichen, welches wir aus den Beschreibungen von Gärten, die in den Erzählungen des Heliodor, Achilles Tatiüs und Eustathius, die in den letzten Zeiten der alten Griechen schrieben, enthalten sind, ganz deutlich ersehen.

Gärten der Römer.

So prächtig auch die Villen der Römer waren, und so vollständige Beschreibungen wir von mehrern derselben besitzen, so geringfügig waren wahrscheinlich die Gärten derselben, und so wenig sind wir, aus Mangel der Nachrichten im Stande, uns davon eine deutliche Idee zu machen.

Die Römer sahen überhaupt mehr auf das, was ihre Größe und ihren Reichthum ankündigte; sie führten daher prächtige Gebäude aller Art, Bäder, Säulengänge u. s. f. in

*) Odysee VII. 112. ff. neue Uebersetzung von Voss.

in ihren Landsitzen auf, suchten durch sie die Kühle zu erlangen, die sie im Sommer bedurften, und achteten der eigentlichen Gärten weniger, oder hielten es doch wenigstens nicht der Mühe werth, eine ausführlichere Schilderung davon zu entwerfen.

Sie hatten in ihren Gärten einige Baumarten, Myrthen, Platanen, Buxbaum, Maulbeer- Feigen- Lorbeer- bäume; sie bildeten Schattengänge aus ihnen; sie hatten in denselben wenige Blumengattungen; sie hatten in ihnen Springbrunnen*). Diefs ist beinahe Alles, was wir von den Gärten der Römer wissen. Von ihrer Anordnung, von der Art und Weise, wie dieselben zusammen gesetzt waren, ist keine Nachricht vorhanden.

Nur ein Umstand verdienet hierbei noch angemerkt zu werden, daß nämlich der abscheuliche Geschmack, die schönen natürlichen Formen der Bäume zu verhunzen, und sie in Thiere, Buchstaben, und andere abenteuerliche Formen zu schneiden, schon zu des Plinius Zeiten eingedrungen war **).

Uebrigens erhielt der Garten des Plinius zu Tusci, so weit wir ihn aus seiner Beschreibung kennen, seinen größten Reiz nicht von seinen eigentlichen Theilen, die zu dem Garten als Garten gehörten, sondern von seinen schönen Ausichten auf Weinberge, Wälder, Wiesen, Felder, woraus wir, wenn sich hieraus nur mit einiger Gewissheit ein Schluß machen liesse, auf einige, bei Anlegung desselben verwandte Kunst schließen könnten, in so fern nämlich diese Ausichten durch die Baumpflanzungen gespart, und von interessanten Ruhepunkten des Gartens aus durch die Anordnung der Bäume nicht gehindert wurden.

Neuere Gärten in Italien.

Nach dem Einfall und den Verwüstungen der Barbaren in Italien, wurde der Landbau daselbst sehr vernachlässiget, und bis ins zwölfte Jahrhundert fast einzig von den Mönchen getrieben; an eigentliche Gärten war also gar nicht zu gedenken.

Die

*) Haec utilitas, haec amoenitas, sagt Plinius von seiner Villa zu Laurentinum, deficitur aqua salienti, sed puteos, ac potius fontes habet. Lib. II. Epist. 17. Die Springbrunnen sind also, wie man oft vorgegeben hat, nicht eine Erfindung der Neuern.

**) Alibi ipsa buxus intervenit in formas mille descripta, literis interdum, quae modo nomen domini dicunt, modo artificis. Plin. Lib. V. Epist. 6.

Die bildenden Künste hatten schon einen ziemlich hohen Grad der Vollkommenheit erreicht, es waren vortreffliche Landschaftsgemälde vorhanden, und man dachte noch nicht daran, schönere Landschaften in der Natur selbst durch die Kunst hervor zu bringen.

Indefs wissen wir aus der Beschreibung des berühmten Montaigne, daß die Italiäner gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts ihre Gärten hatten, deren größste Zierde aber vielleicht in kindischen Spielereien der Wasserbaukunst bestand. Und diese Spielereien, auf tausendfältige Art vermannigfaltiget, sind, nach Volkmanns und des Abtes B. *) Bericht, nächst schönen dunkeln Schattenpartieen, noch jetzt die vorzüglichsten Theile des Gartens.

Die Anlage der Italiänischen Gärten ist im Allgemeinen einfacher, als die der Französischen, mit welchen sie nichts gemein haben, als das Parterre von der Vorderseite des Gartenhauses. Jede Partie der Italiänischen Gärten, gut aber nicht nach den strengsten Gesetzen der Symmetrie angelegt, macht für sich ein sehr angenehmes Ganze aus, stehet aber mit den sie umgebenden Partieen in keinem Verhältniß.

Französische Gärten.

Vor Ludewig XIV. gab es keine eigentlich Französischen Gärten, oder hatten die Gärten der Franzosen nichts Eigenthümliches. Sie bildeten ein unordentliches, wildes Nebeneinandersein von Bäumen, Blumen, Rasen und Wasser, welches nach dem Geschmacke, den Le Notre unter diesem Könige einführte, als etwas äufferst Geschmackloses und Elendes verschrieen wurde.

Um sich einen Begriff von einem eigentlichen Französischen Garten zu machen, denke man sich eine Fläche, in geometrische Abtheilungen gebracht, mit Bäumen und Hecken bepflanzt, welche nach den Gesetzen der Architektur in regelmässige Formen, in Colonaden, Arkaden, Sallons u. s. f. verschnitten wurden; denke man sich Gewässer, in geometrische Formen eingeschlossen, Sallons, Cabinette von Lattenwerk, Bosketts, Labyrinth in den künstlichsten, gezwungensten Abtheilungen und Windungen; die abenteuerlichsten, lächerlichsten Poffen, welche sich durch die Wasserbaukunst nur irgend hervor bringen lassen, Parterres, höchst sonderbar gezeichnet, mit Muschelschalen, Porcellanscherben, bunten Steinen und Gläsern

*) In einem Briefe an den Marquis Marnezia. S. Ländliche Natur S. 185. f. der deutsch. Uebers.

fern zierlich ausgelegt, und mit symmetrisch gepflanzten Blumen staffiert, hin und wieder mit einigen in künstlichen Formen ausgeschnittenen grünen Rasen und Buxbaum-Einfassungen besetzt, und alles, was nicht Wasser oder grüner Rasen ist, mit gelbem Sande bestreut. Und wer sich diese Idee recht versinnlichen will (denn Gottlob! man findet unter uns nur selten noch eine kleine Idee eines solchen Ungeheuers der Landschaft-bildenden Kunst ausgeführt), der sehe unter andern die vielen Kupfer zu *d'Argenville's Theorie et Pratique du Jardinage, où l'on traite à fond des beaux Jardins* (Haye 1739), welche sogleich auf dem Titel *la manière de dresser un terrain, d'inventer des Dessesins selon le lieu, et de les y tracer et exécuter, suivant les Principes de la Géometrie* ankündigt.

Le Notre, der Schöpfer dieses neuen Styles in der Gartenkunst, war ein wahrhaft grosser Geist, und an allen den Sünden unschuldig, welche nach ihm gegen die Schönheit der Natur von Franzosen und Nichtfranzosen begangen wurden.

Le Notre schuf diesen Geschmack ursprünglich, und nach seiner ersten Meinung ausschliesslich für die Tuilleries zu Paris. Man höre, wie sich der Marquis Marnezia, vielleicht der einzige, der ihn ganz verstand und richtig und gerecht beurtheilte, hierüber ausdrückt: Zu Paris (bei der Anlegung der Gärten der Tuilleries) wurde er von dem Geiste geleitet, der ihn führen sollte. Er setzte sich vor, in einem grossen Bezirke alle Bürger, die nicht zum niedrigen Pöbel gehörten, und die Fremden aus allen Ländern zu versammeln; er bediente sich also mit Recht regelmässiger Formen, und bildete ein Ganzes, welches leicht zu fassen war. Da es die Reitze der Mannigfaltigkeit nicht haben konnte, nicht durfte, so fühlte er die Nothwendigkeit, durch Grösse und Einfachheit der Abtheilungen zu frappieren, durch Schönheit der Massen zu überraschen, und durch Reichthum und Pracht der Verzierungen zu betäuben. Er wollte (und es glückte ihm) aus Bäumen einen grossen und prächtigen Tempel erhöhen; und die Bildhauerkunst schmückte ihn; die glänzende Menge, welche sich unter diesen majestätischen Wölbungen versammelt, ward selbst die wesentlichste und interessanteste Partie dieses Gemäldes, das wahrhaft einzig ist. Le Notre dachte, sie würde aus zwei Bewegungsgründen herbei gezogen werden, aus Neugierde und aus Eitelkeit, ein jeder würde sehen wollen, und fast alle das Verlangen haben, gesehen zu werden; er dachte auch an das, was er den Sitten schuldig war; er eröffnete
sei-

seine langen, geraden Alleen, und liefs eine der andern entsprechen; er verwarf die Einfassungen von Hecken, mässigte die Hitze der Sonne, ohne jedoch den Alleen die Strahlen derselben gänzlich zu rauben, und wollte, dafs nichts dem Auge ganz verborgen bleiben sollte.“

Der ungebundene, grenzenlose Beifall, der ihm von allen Seiten in vollen Strömen entgegen rauschte, verwirrte seine eigenen Begriffe von der Gartenkunst, und machte, dafs er diesen Styl, der für einen öffentlichen Garten in einer sehr volkreichen Stadt vielleicht der zweckmässigste war, nunmehr im Allgemeinen für den einzig wahren ansah. Er legte nun die Gärten zu Versailles, Marly, Fontainebleau, Chantilly u. a. in demselben Geschmacke an, welcher sich nun aus blinder Bewunderung und slavischer Nachahmungsfucht durch die meisten Theile von Europa verbreitete, und lange Weile und Eckel in die Seele der wandelnden Betrachter pflanzte.

Holländische Gärten.

Die Holländischen Gärten sind im Allgemeinen nach dem Französischen Geschmack, mit geraden Linien und grosser Ordnung und Regelmässigkeit angelegt, und möchten sich vielleicht blos durch ihren kleinern Umfang, durch ihre grosse Menge kleinlicher Spielwerke von Zieraten, und durch ihr tiefes, stehendes oder doch nur langsam schleichendes Wasser von den Französischen unterscheiden.

Ihre Canäle und Gräben, welche die Gärten häufig durchschneiden, verbreiten aus Mangel der Bewegung und des Abflusses, ungesunde, stinkende Dünste über die Gärten; aber die Holländer sind einmahl so sehr daran gewöhnt, vermöge der Natur ihres Landes, dafs sie dieselben auch da, wo sie ihrer entübriget sein könnten, nicht entbehren mögen.

Uebrigens bestehet, wie bekannt, der vorzüglichste Putz ihrer Gärten in den vortrefflichsten Blumen mancher Art.

Engländische Gärten.

Der Ueberdruß und die lange Weile, eine unvermeidliche Wirkung der Französischen Gärten, brachten in England zuerst die glückliche Revolution in der Gartenkunst hervor, welcher sie den Rang einer schönen, auf Natur und Grundsätze der Vernunft und des Geschmacks gegründeten Kunst verdankt.

Aber auch diese Revolution war sehr stürmisch, man stürzte und warf alles um, und beging im Widerwillen gegen das Alte eben so viele und eben so grosse neue Fehler. Die hohen Hecken und Alleen der Französischen Gärten hatten ihr Ansehen mit Recht verlohren, und die Bäume und Gesträuche mußten nun dafür so sehr büßsen, daß man sie oft da ausrottete, wo die Natur die mahlerischsten Wirkungen durch sie hervor brachte, und nur hie und da einige von ihnen stehen liefs. Rasenplätze, Gebäude mancher Art, Ruinen, Gewässer, füllten den Platz so, daß dadurch eben so grosse Unnatur hervor gebracht wurde, als durch die Französischen Gärten.

Aber dieser tumultuarische Zustand der Gartenkunst war von kurzer Dauer. Pope stellte durch sein grosses, mahlerisch-dichterisches Genie die Ruhe derselben her. Sein Garten zu Twickenham war das erste Muster eines schönen reinen Geschmacks in der Gartenkunst, deren Grundsätze in dem ihr gewidmeten Artikel entwickelt werden.

Der Engländische, richtiger und besser vielleicht, der Naturgeschmack in der Gartenkunst breitete sich nun über Frankreich, Deutschland, Dänemark u. s. f. so allgemein aus, daß er den Französischen in kurzer Zeit gänzlich verdrängte, welches in den nördlichen Gegenden vorzüglich Hirschfeld durch seine vortreffliche, klassische Theorie bewirkte.

Wir halten es nicht für nöthig, den Charakter dieser Naturgärten in diesem Artikel zu entwickeln, da alle in diesem Werke aufgenommenen Artikel aus der schönen Gartenkunst einzeln darauf hinzielen.

Hirschfeld, Prof. Becker*) und viele andere wünschen die Gärten in diesem Geschmack Deutsche Gärten nennen zu hören; in welchen Wunsch ich aus Patriotismus von ganzer Seele einstimme, nur bin ich, da ich die Gärten der Engländer bloß aus den von ihnen vorhandenen Beschreibungen, und unter den bedeutenden in Deutschland bloß den fürstlich Dessauischen vortrefflichen Park zu Wörlitz kenne, noch nicht so glücklich gewesen, das Eigenthümliche der Deutschen Gärten zu entdecken. Und eben so scheint es den beiden angeführten, verdienstvollen Schriftstellern zu gehen, die zwar von Deutschen Eigenthümlichkeiten sprechen, aber keine einzige derselben angeben. Die Gärten, die in Deutschland nach Französischem Geschmack angelegt wurden, werden auch nicht in allen einzelnen Theilen voll-

*) Im Taschenbuch für Gartenfreunde, Leipzig bei Voss 1795.

vollkommen mit denen in Frankreich übereingestimmt haben, waren nur im Allgemeinen nach dem in Frankreich zuerst eingeführten Geschmack angelegt; und dennoch nannte man sie allgemein Französische Gärten. Uebrigens aber weiß ich nicht, ob der Name Deutsche Gärten für unsre Nation ehrenvoller ist, als wenn man den von Deutschen angelegten Gärten den Namen Naturgärten giebt.

Wir kommen nun auf die letzten der in unsern Zeiten merkwürdigen Gärten, auf die

Gärten der Chineser,

die wir vor den Engländischen hätten betrachten sollen, und die Europa zuerst aus den schönen, reizenden, aber, wie Hirschfeld mehr als wahrscheinlich erwiesen hat, erdichteten Schilderungen des Architekten Chambers *) kennen lernte, und deren, aus diesen beiden Werken gezogene Beschreibung man in Hirschfelds Theorie B. I. S. 83. ff. und in den Anmerkungen zu dem ersten Gefange des De Lilleschen Gedichtes nachsehen kann.

Diese Beschreibung der Chinesischen Gärten weckte wahrscheinlich in den Engländern die ersten Ideen der Gartenreform auf, gab vielleicht Popen die erste Veranlassung zur Anlegung seines kleinen Gartens zu Twickenham, welchen Geschmack nachmahls der königliche Architekt Kent in England weiter ausbildete und ausbreitete.

Man glaubt in der Beschreibung des Chambers die Beschreibung eines Engländischen Gartens zu lesen, die Eigenthümlichkeiten des Klima, und den bei den Chinesern zur Erquickung nothwendigen sehr häufigen Gebrauch der Wasserpartieen abgerechnet, und in so fern brauchen wir, da die Bestandtheile des Englischen Gartens bekannt genug sind, und in diesem Wörterbuche alle besonders abgehandelt werden, nichts hinzu zu setzen, als eine kurze Schilderung der schrecklichen, schauderhaften Scenen in den Gärten der Chineser, welche, ob sie gleich in gewisser Rücksicht sehr wichtig ist, doch von Hirschfeld und De Lille angeführet zu werden vergessen worden ist. „Die Chineser, spricht Chambers nicht ohne Billigung, setzen den angenehmen Scenen schreckliche entgegen. Fledermäuse, Eulen, Geier flattern in ihren Gebüsch; Wölfe

G g 2

und

*) Designs of Chinese Buildings etc. by Mr. Chambers. Lond. 1757. und Dissertation on oriental Gardening. Lond. 1772. Deutsch Gotha 1775.

und Tiger heulen in ihren Wäldern; halb verhungerte Thiere schleppen sich auf der Haide; neben dem großen Gange erblickt man Galgen, Kreutze, Räder und alle zur Marter gehörigen Werkzeuge. An den schrecklichsten Orten erheben sich Tempel, dem Gotte der Rache geweiht. Auf der Seite siehet man steinerne Schandsäulen mit Inschriften, welche die Beschreibungen tragischer Begebenheiten und aller Arten grausamer Handlungen enthalten. Endlich kommen abgesonderte Plätze mit kolossalischen Figuren, mit Drachen, Furien und andern scheusslichen Gegenständen angefüllt.“

Wir wenden uns mit Abscheu von dieser Schilderung, und verweisen noch in Rücksicht der Parks der Alten auf diesen Artikel. G.

Gartenplatz.

(Schöne Gartenkunst.)

Die Wahl des Platzes, auf welchem der Künstler seinen Garten anlegen will, muss natürlicher Weise der erste Gegenstand seiner Aufmerksamkeit sein.

Plätze mit ungesunden, faulen Dünsten angefüllt, Plätze, die ganz versteckt in der Tiefe liegen, die keinen Antheil an Schönheit schon von der Natur empfangen, wird er schon ohne erst daran erinnert zu werden nicht wählen.

Will er der Wirkungen seines Kunstwerkes ganz gewiss sein, so wird er sich einen solchen Platz wählen, den schon die Natur mit Schönheit begabte. Diese natürliche Schönheit des Platzes wird sein Genie begeistern, und ihm bei den Verschönerungen, die er mit seiner Kunst noch hinein bringt, an einem sichern Leitfaden führen. Die Ausichten, Ansichten und Durchsichten werden um desto mehr Reitz gewinnen, je angenehmer der Platz ist, von welchem aus er sie dem Betrachter vorlegt. Er wird, wenn er in Ansehung des Platzes glücklich wählte, der Mühe überhoben sein, sie bald zum Theil zu verbergen, bald ganz zu schliessen, und bald dieselben ganz zu entwickeln.

Von der Wahl des Gartenplatzes ferner hängt der Charakter der benachbarten Gegenden ab, wobei ihn nur ein ungemein feines Gefühl sicher leiten kann.

Von allen den Gegenständen, welche in dem Platze vorkommen können, der zu einem Garten gewählt wird, sehe man übrigens die denselben gewidmeten Artikel. G.

Ga-

G a v o t t e.

(Musik.)

Ein vorzüglich zum Tanz angewandtes Tonstück. Es besteht aus zwei Reprisen, fängt im Auftakt an, und steht im Allabrevetakt. Da die Bewegung wegen dieses letztern Falles an und für sich etwas lebhaft ausfällt, und der Charakter der Gavotte zwar munter, doch aber dabei auch zärtlich ist, so sind Achtel die geschwindesten Noten, die darin vorkommen. Die Gavotten waren ehemals auch in Sonaten, Suiten u. d. gl. eingeführt, da man sich nicht genau an diejenige äußere Form band, die sie als Tanzstücke hatten. Jetzt kommen sie weder in dem einen noch in dem andern Falle vor, und gehören folglich unter die veralterten Gattungen von Tonstücken. *B.*

G e b ä l k e.

(Baukunst.)

Der oberste Theil einer Säulenstellung, oder das große Gefims, das von den Säulen getragen wird, heißt das Gebälke, weil es ein aus verschiedenen Balken zusammengesetztes Werk bedeutet, daher es auch diesen Namen behalten hat, wenn es gleich aus Stein verfertigt wird. Den ersten Ursprung des Gebälkes und aller seiner Theile hat man aus der Holzbaukunst hergeleitet. Schon Vitruv (III. 2.) sagt, daß die Triglyphen von den vorragenden Balken-Köpfen, die Modillons von den Köpfen der Sparren, die Metopen von dem Raume, der zwischen den Balken- und Sparren-Köpfen sich befindet, und die Zahnschnitte von den vorspringenden Dach-Latten, ihren Ursprung erhalten hätten. Wenn nun auch dieses viel Wahrscheinlichkeit hat, so sind doch die neuern theoretischen Schriftsteller der Baukunst zu weit gegangen, wenn sie es als eine ausgemachte Wahrheit annehmen. Ja sie haben sich dadurch verführen lassen, bei allen übrigen Theilen des Gebälkes und der ganzen Säulenstellung, eine Nachahmung aus der Holzbaukunst zu suchen, ohne zu bedenken, daß bei verschiedenen alten Völkern Säulen errichtet wurden, in deren Ländern gar kein Holz und kein anderes Materiale zum Bauen gefunden wurde, als Steine.

Das Gebälke ist ein wesentlicher Theil jeder Säulenstellung, und es dient ihr zur Vollendung und obern Begrenzung. Bei jeder Säulenart, deren, wie bekannt,

fünferlei angenommen werden, hat es eine verschiedene Einrichtung und verschiedene Verhältnisse, die wir aber hier nicht bemerken können, sondern deshalb auf den Artikel Säule verweisen. Allezeit aber besteht es aus drei Theilen, aus dem Unterbalken, dem Fries und dem Kranze. Der Unterbalken liegt unmittelbar auf den Säulen auf, und giebt nicht nur den Säulen eine festere Stellung, sondern dient auch zum Tragen des übrigen Gebälkes. Es ist geschmacklos, wenn man ihm die Form eines Bogens giebt, und macht kein gutes Ansehn, wenn man ihn verkröpft. Seine einzige große Wirkung besteht darin, daß er in einer geraden Linie, und glatt und einformig über die ganze Breite der Säulenstellung wegläuft. Er ist allezeit in zwei oder drei Streifen abgetheilt. Auf den Unterbalken folgt der Fries. Dieser macht einen einzigen glatten Streif aus, und ist oben mit etlichen Gliedern bekrönt; doch werden diese Glieder auch wohl zu dem Kranze gerechnet. Bei der Dorischen Säule stehn in dem Frieze die Triglyphen, bei den andern Säulen aber wird er bisweilen glatt gelassen, bisweilen mit Sculpturarbeiten verziert. Er muß nach einer geraden Linie gebildet werden, und er darf nicht, wie einige thun, convex oder ausgebogen sein. Diejenigen, die ihm ein solches Profil geben, ahmen zwar hierbei dem Beispiele verschiedener Römischer Gebäude nach, allein diese Gebäude können auf keine Weise zum Muster dienen, da sie sich aus Zeiten herschreiben, in welchen die Kunst schon sehr gesunken war. Der Kranz ist der oberste Theil des Gebälkes. Er hat wieder verschiedene kleinere Theile und Glieder, deren vorzüglichste der Kranzleisten, der Rinnleisten, und die Sparren- oder Dielenköpfe sind. In den ältesten Zeiten wurde bei den Griechen der Kranz nicht sehr hoch gemacht, und er bekam einen weiten Vorsprung; nach und nach aber verlor er diesen weiten Vorsprung, und erhielt mehr Höhe und mehr Glieder. Auch bei dem Kranze und dem Frieze sind die Verkröpfungen, die man oft dabei angebracht findet, geschmacklos, und müssen vermieden werden.

Schon an den Werken der Baukunst, die uns aus den ältesten Zeiten der Architektur übrig geblieben sind, findet man Gebälke. Die Gebälke der Aegyptischen Gebäude waren sehr einfach. Ein einziger großer Stein wurde nach der Länge des Gebäudes auf die Säulen gelegt. Bisweilen setzte man, um die Decke des Gebäudes zu erhöhen, auf jede Säule einen viereckigen Stein, auf den der lange Stein gelegt wurde. Anstatt dieser viereckigen Steine legte man manchmal andere Steine, nach der Breite oder

oder Spannung des Hauses, von einer Säule zu der andern. Auf die langen Steine, die mit dem Unterbalken verglichen werden können, wurden grosse Tafelsteine gelegt, welche das Gebäude bedeckten, und deren Vorsprung man den Kranz nennen kann. Auf diese Weise findet man also in dem Aegyptischen Gebälke nur den Unterbalken und den Kranz, aber keinen Fries. Auch die Gebälke der ältesten Griechischen, oder sogenannten Toscanischen Säulen hatten keinen Fries, sondern nur einen hohen Unterbalken, und einen weit vorspringenden Kranz. Dieses erhellt aus der Beschreibung, die uns Vitruv (IV. 7.) von der Toscanischen Säulenart gegeben hat, ganz deutlich, und es haben daher Perrault, Galiani, und andere, die diesen Schriftstellern gefolgt sind, sehr geirrt, und Vitruv's Worte falsch ausgelegt, wenn sie dieser Säulenart einen Fries geben.

Die Griechischen Gebälke aus den nachfolgenden Zeiten sind von denen, die wir jetzt angeführt haben, in Absicht der Zusammensetzung, der Form und der Profilierung in vielen Stücken unterschieden. Sie bestehn nicht nur aus drei Theilen, aus dem Unterbalken, dem Fries und dem Kranze, sondern sie haben auch mehrere Glieder, und mehr Abwechselung derselben. Die Griechischen Künstler machten das Gebälke allezeit gross und prächtig, und höher als es von den neuern Baumeistern angegeben wird. Durch diese Höhe und durch den weiten Vorsprung aller Glieder, erlangte es das majestätische und ehrwürdige Ansehn, wodurch es sich vor dem Gebälke aus spätern Zeiten vortheilhaft auszeichnet.

Das Gebälke der Dorischen Säule hatte gemeinlich den dritten Theil der Höhe der Säule zu seiner Höhe; bisweilen etwas mehr, bisweilen etwas weniger. Es hatte nicht viel, aber grosse Glieder. Der Unterbalken wurde ungefähr so hoch gemacht, als die Säule oben stark war. Er war ganz glatt, und oben nur mit einem Riemchen versehen. Der Fries wurde noch höher gemacht, und mit Triglyphen verziert. Der Kranz war niedrig, und erhielt den fünften, bisweilen auch nur den siebenten Theil der Höhe des ganzen Gebälkes zu seiner Höhe, und nur wenig Glieder. Die vornehmste Zierde des Kranzes sind die Sparren-Köpfe, oder wie sie jetzt genannt werden, die Dielen-Köpfe, die unter dem Kranzleisten stehen. Sein weiter Vorsprung betrug ungefähr den vierten Theil der Höhe des Gebälkes. Auf diese Art bekam das Dorische Gebälke eine edle Anordnung, von der man aber, so wie man nach und nach die alte Simplicität verliess, ab-

wich, und nicht mehr die schönen Griechischen Verhältnisse beobachtete.

Das Gebälke der Ionischen Säulen zeichnete sich gleich im Anfange in verschiedenen Stücken vor dem Dorischen aus, und zwar vorzüglich dadurch, daß der Fries glatt und ohne Triglyphen war, ob es gleich im Ganzen, und was das Verhältniß seiner Theile gegen einander anbetrifft, viel Aehnlichkeit mit dem Dorischen Gebälke hatte. In den nachfolgenden Zeiten wurde dieses Gebälke mehr verziert. Der Unterbalken erhielt drei Streifen, der Kranz wurde höher gemacht, und unter dem Kranzleisten wurden Zahnschnitte angebracht.

Die Korinthische Säule hatte im Anfange kein eigenes Gebälke, sondern sie bekam das Gebälke der Ionischen Säulenart. In den folgenden Zeiten wurde für die Korinthische Säule ein eigenes Gebälke aus der Dorischen und Ionischen zusammen gesetzt, unter den Römern aber, zur Zeit Augusts und der folgenden Kaiser, erhielt es eine eigne Einrichtung und Anordnung, die es vor den Gebälken der übrigen Säulenarten auszeichnet. Der Kranz bekam das unterscheidende Kennzeichen, die Sparrenköpfe, die aus den Dielenköpfen des Dorischen Gebälkes entstanden, und dem ganzen Gebälke wurde mehr Reichthum gegeben, als die Gebälke der andern Säulen haben, um mit dem reich geschmückten Capitale in einem schicklichen Verhältnisse zu stehen. *St.*

G e b ä u d e.

(*Baukunst.*)

Man nennet im Allgemeinen jedes für sich bestehende, ein Ganzes ausmachende Werk der Baukunst ein Gebäude, worunter also auch Denkmähler, Triumphbogen, Ehrenpforten u. s. f. begriffen sind.

Jedes Gebäude hat außer dem, daß es, als Kunstwerk betrachtet, schöne und wohlgefällige Form haben muß, die Erreichung irgend eines gewissen Zweckes zur Absicht. Derjenige Künstler, der diesen Zweck mit der verhältnißmäßig schönsten Form vereinigen kann, hat ein untadelhaftes Gebäude aufgeführt. Wir verweisen hierbei auf die Artikel Anordnung, Charakter und Eintheilung.

Bei der Beurtheilung und Anlage eines Gebäudes müssen alle die unter jenen Artikeln angeführten Umstände in Betrachtung gezogen werden. *G.*

G e-

G e b ä u d e.

(Zeichnende Künste.)

Wir betrachten diesen Gegenstand hier nur in Beziehung auf die Darstellungen, welche uns die Malerei von demselben darbiethet.

Der Künstler bedient sich desselben entweder als feines Hauptgegenstandes, oder zur Charakterisierung des Ortes der Scene und zur Verzierung des Grundes in einem historischen Stück, oder endlich zur Bereicherung und Verschönerung einer Landschaft.

In Ansehung des ersten Falles wird er, sei er auch im Helldunkel noch so sehr Meister, bei dem Betrachter unausbleiblich Gleichgültigkeit hervor bringen, und ihm lange Weile machen, wenn er einen Pallast oder einen Tempel darstellte, so sehr auch diese Gegenstände in der Natur gefallen.

In Ansehung des zweiten Falles hat der Künstler auf alles das Rücksicht zu nehmen, was unter den Artikeln Beiwerk und das Uebliche erinnert wird.

Was den dritten Fall anlangt, so wird er durch Darstellung von Ruinen und schlechten Strohhütten mehr Interesse erwecken, als durch wohlerhaltene, regelmässig und streng symmetrisch ausgeführte Gebäude.

Ein künstliches, wohl erhaltenes Gebäude gestattet sowohl in Ansehung der Form, als auch der Farbengebung wenig Mannigfaltigkeit, es gewähret ein Ganzes, welches wir mit Einem Blicke ganz übersehen, weil, so zu sagen, immer ein Theil den andern schon von selbst voraussetzt. Aber welche Unterhaltung gewähren Ruinen, verfallenes Gemäuer, unregelmässig gebaute Hütten. Eine Idee entspringt nach der andern in dem Betrachter, und die Bewegung seiner Seele wird dem Gemälde selbst mitgetheilt.

G.

G e b e h r d e n.

(Schauspielkunst.)

Die verschiedenen Bewegungen des menschlichen Körpers, als Aeufferungen des Gemüths betrachtet.

In dieser weiten Bedeutung faßt dieses Wort alle Arten von Bewegungen, welche die Wirkungen der Seele begleiten, in sich, die, wie Hr. Engel sehr wahr bemerkt, in ausdrückende, mahlende und deutende zerfallen. Die letztern schlägt jedoch der angeführte Schriftsteller der Kürze wegen mit zu den mahlenden.

Von den ausdrückenden Gebhrden ist in den Artikeln Affect und Ausdruck, und von den mahlenden am Schlusse des letzten Artikels gesprochen worden. Von den deutenden sagt Hr. Engel, dass durch dieselben nicht eigentlich die Sache gemahlt, sondern nur auf sie hingewiesen, und ein äusseres Verhältniss, wie Ort und Zeit, oder durch dergleichen Verhältniss die Sache selbst bezeichnet werde. Es ist hier nichts über diese Gebhrden zu erinnern, als dass man sich bei dem Gebrauch derselben eben so sehr vor der Verfehlung des wahren Sinnes und der Ueberladung zu hüten habe, als bei dem Gebrauch der mahlenden.

Was die Wichtigkeit des Studiums der Gebhrden für den Künstler betrifft, so herrscht hierüber nur Eine Stimme; es ist daher unnöthig, hierüber etwas zu sagen.
L.

G e b e h r d e n .

(Tanzkunst.)

Alle Bewegungen des Körpers, welche die Gefühle und Leidenschaften ausdrücken, die wir empfinden.

Die Gebhrdenkunst ist in allzu enge Grenzen eingeschränkt, als dass sie grosse Wirkungen hervor bringen könnte. Die einzige Handlung des rechten Armes, den man zur Umschreibung des vierten Theiles eines Circels vorwärts bewegt, indess der linke Arm, der in eben dieser Stellung war, auf demselben Wege zurück gezogen wird, um sich von neuem auszustrecken, und den Gegensatz mit dem Beine zu bilden, ist nicht zureichend zum Ausdruck der Leidenschaften. So lange man die Bewegungen der Aarme nicht mehr vermännigfaltigen wird, werden sie nie bewegen und rühren können.

Die Alten waren in dieser Rücksicht unsere Meister; sie kannten die Gebhrdenkunst besser als wir, und waren vorzüglich in diesem Theile der Tanzkunst viel weiter als die Neuern.

Da die Tragung und Bewegung der Aarme eben so mannigfaltig sein muss, als die Leidenschaften, welche der Tanz ausdrücken kann, so sind die wesentlichen Vorschriften darüber fast unnütz. Die Gebhrde ziehet ihren Grundsatz aus der Leidenschaft, welche sie darstellen soll; sie ist ein Zug, welcher aus der Seele kommt; sie muss plötzlich wirken und das Ziel in demselben Augenblicke treffen, in welchem sie von dem Gefühl nach demselben geworfen wird.

Die

Die Bewegungen der Seele sind die grossen Haupt-principe der Tanzkunst, sie können nie irre führen; und ziehen sie in jenen Augenblicken des lebhaften Gefühls den Arm in diese oder jene Stellung, so ist dieselbe sowohl richtig, als correct gezeichnet, und ihre Wirkung unfehlbar. G.

G e b e h r d e n k u n s t .

Wird unter dem Artikel Mimik abgehandelt werden.

G e b r o c h e n .

(Schöne Künste.)

Bedeutet in der Sprache der Künste etwas, das man nicht ganz so liefs, als es seiner Natur nach war.

Eine gebrochene Stimme ist die, in welcher die Stärke derselben geschwächt wurde. Sie darf sowohl von dem Sänger, als auch von dem Redner nur in Stellen der höchsten Rührung angewendet werden, wo sie dann auch ihre Wirkung niemals verfehlt.

Gebrochene Farben sind die durch dunklere gemäfsigte, und dadurch ihres vollen Lichtes beraubte helle Hauptfarben. Der Italiäner nennet sie *mezze tinte*, und der Deutsche auch Mittelfarben oder Tinten.

Ein gebrochener Accord entstehet dann, wenn man die denselben ausmachenden Töne nicht, wie gewöhnlich, zugleich und auf Einmahl, sondern einzeln, nach einander in der natürlichen Folge derselben angiebt. G.

G e b u n d e n .

(Musik.)

Man sehe die Artikel Bindung und Obligat.

G e b ü s c h .

(Schöne Gartenkunst.)

Ein Gebüsch entspringt aus der Zusammensetzung einzelner Sträucher, die für sich betrachtet wenig Interesse erwecken, und erst durch ihre Zusammensetzung für den Gartenkünstler wichtig werden.

Die

Die Formen der einzelnen Sträucher, die Farbe des Laubes und der Blüthen, sind die drei wichtigen Gegenstände, auf welche der Künstler bei ihrer Zusammensetzung sehen muss. Sie müssen alle drei in Vereinigung zur Bildung eines harmonischen, angenehmen Ganzen wirken.

Wohl geordnete Gebüsch e sind eine ungemein grosse Zierde für Hügel und Anhöhen, welche ohne sie oft einen sehr einförmigen Anblick gewähren, nur müssen sie nach den eben erwähnten Verschiedenheiten bald in grössere und bald in kleinere Gruppen geordnet werden, welche Gruppen hie und da durch einzelne Bäume vortheilhaft unterbrochen werden können. G.

G e d a n k e n.

(Schöne Künste.)

Die Gedanken in einem Kunstwerke sind der Stoff, dem der Künstler vermöge seiner Kunst die artificielle Form ertheilet, also das, was, wie sich Sulzer ausdrückt, von einem Werke übrig bleibt, wenn der ästhetische Schmuck davon genommen wird.

Die Gedanken sind also das Wesentliche, die Form der Gedanken aber das Zufällige, das sie durch die Kunst erhielten. Die Form entscheidet in Werken der Kunst insgemein den Werth der Sache, und der schönste Gedanke in einem Kunstwerke verliert von seiner Schönheit, wenn er nicht in eine schöne Form gegossen ist, wie man im Gegentheil einen Gedanken, der an und für sich wenig Interesse hat — und diess gilt besonders bei mehrern Arten kleinerer Gedichte — bloss seiner schönen Form wegen lieben kann. Sulzer scheint mir daher bei Verfassung dieses Artikels allzu wenig als Künstler und als Philosoph der Künste gedacht, und für die mannigfaltigen Reitze geföhlet zu haben, welche die Künste oft bloss vermittelst der schönen Form hervor bringen.

In den Werken der bildenden Künste nennet man oft eine besondere Eigenthümlichkeit in der Erfindung, welche einen grossen, tiefen Eindruck auf den Betrachter macht, einen Gedanken.

Ein Grabmahl mit der Aufschrift: Auch ich wurd' in Arkadien gebohren, in einer reizenden Landschaft, ist ein wahrer, viel beschäftigender Gedanke.

Eine wilde, traurige, todtenstille Oede, in welcher kein lebendiges Geschöpf erscheint, als ein altes Weib oder ein Greis, der auf einem Felsen seinen Geist aufgibt, wird

wird durch diesen Gedanken erst ganz zur Einöde. So wie in dem Gemälde von der Sündfluth die Schlange, die noch allein oberhalb der Gewässer auf einem Felsen kriecht, die Schauer der Ueberschwemmung fürchterlich und schrecklich vermehrt.

Eben so wirksam ist der Gedanke Davids in seinem Brutus, diesen unglücklichen Vater nach dem Todesurtheil, das er über seine Söhne sprach, sich in den Schatten von der Statue der Stadt Rom zu verbergen.

Der Gedanke des Michel Angelo, daß der Schöpfer dem ersten noch unbeseelten Menschen Geist und Leben durch eine Berührung mit dem Finger mittheilt, und Correggio's Gedanke, das Licht, welches das ganze Gemälde beleuchtet, in seiner berühmten Nacht von dem neugebohrnen Heilande der Welt ausgehen zu lassen, sind Beweise eines grossen Genies. G.

G e d i c h t.

Man sehe den Artikel Dichten.

G e d r ü c k t.

(*Baukunst.*)

Ein gedrückter Bogen wird derjenige genannt, der entweder nur einen kleinen Theil eines halben Cirkels beschreibt, oder eine niedrige elliptische Form hat.

Gedrückt wird auch dasjenige genannt, was unter einem guten Verhältniß, und also zu niedrig ist, so wie man das, was über dasselbe hinaus geht, gestreckt nennen könnte. G.

G e f ä h r t e.

(*Musik.*)

Comes. Guida. So heisst diejenige Stimme in einer Fuge, welche den Gesang des Führers (m. s. diesen Art.) in einer Nebentonart wiederholt. Diese Nebentonart, wenn vom ersten Eintritt des Gefährten die Rede ist, besteht gewöhnlich in der Dominante. Die Wiederholung des Hauptsatzes soll zwar jederzeit so treu als möglich durch den Gefährten geschehen, allein, da die Modulation im Führer meist nach der Dominante steigt, und die des Gefährten sich nach der Tonica zu wenden hat, jenes Intervall aber eine Quinte, dieses hingegen nur eine Quarte ist, so wird der Gefährte, sobald sichs nur dem Gesang unbeschadet thun läßt, in seinem Gange
um

um eine Tonstufe erniedrigt, weil er außerdem die Harmonie, wie der Führer, um fünf Töne hinauf leiten würde, welches doch nur um vier Töne als den Sitz der Tonica geschehen soll. Da aber die Anfangs-Noten im Führer sowohl als dessen Tonfolge, sich so verschieden denken lassen, da die Harmonie bis zum Eintritt des Gefährten in der Tonica bleiben kann, oder da die Anfangs-Noten sowohl auf das Intervall der Tonica oder der Dominante, wie auch auf die Secunde, Terz, Quarte u. s. w. fallen können, so ist auch in Rücksicht des Eintritts des Gefährten jedesmal hiernach ein eigener Maassstab zu wählen. Die Fälle, wo der Führer in der Tonica oder der Dominante anfängt, sind diejenigen, welche am häufigsten vorkommen, und hier gilt im Allgemeinen die Regel: dafs für den ersten Fall der Gefährte in der Dominante, im zweiten aber in der Tonica die Wiederholung des Satzes anhebe.

B.

G e f ü h l.

(Schöne Künste.)

In einem Werke der Kunst herrscht Gefühl, wenn es Abdrücke der Wirkung der Empfindsamkeit enthält. Schreibet man ihm aber Gefühl zu, so muß es nothwendig auch Ausdruck haben, weil nur seine Empfindsamkeit den Werken der Kunst Ausdruck giebt.

Der Künstler stellt seinen Gegenstand dann mit Gefühl dar, wenn er selbst dasjenige stark empfindet, was vermögend ist, ihn ganz und gut auszudrücken, wenn er fähig ist, sich über den Hauptcharakter des Gegenstandes eine genaue Rechnung abzulegen, und wenn dieser Hauptcharakter ihn lebhaft rührt.

Der Redner declamieret dann mit Gefühl, wenn er von der Wahrheit, der Wichtigkeit und dem Wesen seiner Rede ganz durchdrungen ist; sein Ton wird fester, feuriger, lebhafter; und eben so fest und lebhaft wird die Hand und der Pinsel des bildenden Künstlers, wenn er die Form und die Farbengebung nicht von einer flüchtigen Erscheinung seiner Phantasie, sondern unmittelbar aus seinem Herzen hernimmt. Ganz dasselbe ist es mit den Malereien des Dichters und des Musikers.

G.

Gegenbewegung.

(Musik.)

Motus contrarius. Unter dieser Benennung versteht man einen solchen Gang mehrerer Stimmen, bei welchem

chem die eine steigt, indessen die andere fällt, oder deren Tonfolgen in einer, nach der Höhe, in der andern, nach der Tiefe, oder so auch umgekehrt, von der Höhe und Tiefe gegen die Mitte zu gerichtet sind. Man kann diese Art von Bewegung von mehrern Seiten als die beste betrachten, besonders am Flügel beim begleitenden Generalbass, weil man bei selbiger am sichersten ist, manchen fehlerhaften Fortschreitungen und unharmonischen Gängen zu entgehn.

(M. f. d. Art. Bewegung.)

B.

G e g e n d.

(Mahlerei und schöne Gartenkunst.)

Eine Gegend ist ein besonderer Theil einer Landschaft, von einem eigenen Charakter. Es giebt anmuthige, heitere, wilde, rauhe Gegenden. Eine Landschaft besteht aus mehrern Gegenden, eine Gegend aber aus den einzelnen Theilen der erstern.

Gut gewählte Gegenden thun in historischen Stücken der Mahlerei sehr groſse Wirkung; sie sind aber nur dann gut gewählt, wenn ihr Charakter mit dem des darin dargestellten Gegenstandes in naher Beziehung steht.

In Rücksicht der Gartenkunst verweisen wir hier auf alle diejenigen Artikel, welche den Gegenständen der Gegend, als Ebene, Hügel, Anhöhe, Gebüsch u. f. f. gewidmet sind.

G.

G e g e n d r u c k.

(Zeichnende Künſte.)

Man erlangt einen sogenannten Gegendruck, wenn man einen erst aus der Presse gekommenen Abdruck von einer Kupfertafel mit einem feuchten Papiere bedeckt, und damit wieder unter die Presse bringt. Auf eben diese Weise erhält man auch von einer Zeichnung, mit Röthel oder schwarzer Kreide gezeichnet, einen Gegendruck, wodurch man die Originalzeichnung vor dem Verwischen sichert.

Von einem Kupferſtiche aber macht sich der Künstler darum einen Gegendruck, damit er die Stellen desto leichter finde, an welchen er auf der Platte noch nachhelfen muß, indem der Gegendruck ihm die Zeichnung von derselben Seite zeigt, von welcher seine Arbeiten auf der Platte zu sehen sind.

G.

Ge-

G e g e n s a t z.

(*Aesthetik. Bildende Künste. Musik. Schöne
Gartenkunst.*)

Man sehe die Artikel *Contrast* in diesen verschiedenen Beziehungen.

G e g e n s a t z.

(*Musik.*)

Contrasubject. Ist ein dem Hauptthema oder dem Führer in einer Fuge hinzugefügter zweiter Satz, welcher entweder mit der Stimme, in welche der Führer verlegt ist, die Fuge zugleich mit anfängt, oder erst einige Takte nachher eintritt. Der Zweck des Gegensatzes geht meist dahin, dem Ohre bei einer zweifelhaften Tonfolge des Führers, eine bestimmte Harmonie, oder die eigentliche Tonica der Fuge anzugeben, die sehr oft bei einer einfachen Melodie ohne unterstützende Harmonie unbestimmt und zweideutig werden kann, ferner die Bewegung bei Pausen-Bindungen, synkopierten Noten im Hauptthema gehörig zu halten, und den trägen Gang, den lange aushaltende Noten im Hauptthema manchmal führen, durch kürzere in etwas zu beleben, und so auch im Gegentheil, durch einzelne lange aushaltende Noten, den vielleicht im Hauptthema vorkommenden geschwindern Noten eine Art von Würde und Haltung zu geben. Dafs die Erreichung so mancherlei Zwecke in einem Gegensatz auch mancherlei Rücksichten verlange, ist sehr leicht zu begreifen, und dafs, da selbiger dem Hauptthema so untergeordnet ist, alle Lücken desselben ausfüllen, und ausserdem noch so mancherlei Eigenschaften in sich vereinigen soll, dafs er melodisch an sich sei, und es bei Versetzungen und Umkehrungen ebenfalls bleibe u. s. w. macht, dafs die Anlage zu einem Gegensatz in einer Fuge im geringsten nicht leicht und flüchtig zu nehmen sei, um so mehr, da ausser den oben angeführten Beziehungen auf den Gang des Führers so mancherlei Zwecke und Behandlungen in dem Gegensatz Statt finden können, die so viel Stoff zu Abwechselungen und kunstreichen Anlagen gewähren.

B.

G e g e n s c h r ä f f i e r e n.

(*Zeichnende Künste.*)

Gegenschraffieren nennet man die Handlung des Zeichners und Kupferstechers, wenn er die in einer ge-
wif-

wissen Richtung angelegten Striche oder Schraffierungen, weil sie noch nicht dunkel genug sind, mit andern in entgegen gesetzter Richtung durchkreuzt; das Resultat dieser zweiten Handlung heisst die Gegenschraffierung, bei welcher nach dem Charakter des darzustellenden Gegenstandes sehr viele und grosse Verschiedenheiten Statt finden müssen, von welchen unter den Artikeln Kupferstecher - Kunst und Schraffieren gehandelt werden wird. G.

G e g e n s t a n d.

(Schöne Künste.)

Der Gegenstand eines jeden Kunstwerkes ist, was dem Künstler bei der Darstellung desselben zum Grunde lag. Es sei eine Dichtung, ein historisches Factum, ein einzelner Mensch, eine Leidenschaft desselben, eine Landschaft, u. s. f. und er stelle es in willkührlichen, oder in natürlichen, nothwendigen Zeichen dar. G.

G e g e n s t ü c k.

(Bildende Künste.)

Man sehe den Artikel Seitenstück.

G e h ö l z.

(Schöne Gartenkunst.)

Die schönsten Partieen der Landschaft - bildenden Kunst werden aus Gehölz und Wasser zusammen gesetzt: ohne sie ist es unmöglich, denselben Bewegung und Interesse zu geben.

Die Quelle der Mannigfaltigkeit und Abwechselung, welche der Gartenkünstler seinem Werke durch Gehölze giebt, sind die verschiedene Grösse und Ausdehnung, die verschiedenen Formen, welche das Ganze des Gehölzes umschreibt, die Stellung der einzelnen Theile des Gehölzes, die verschiedenen Formen der Belaubung, die mannigfaltigen Schattierungen in der Farbe des Laubes, die grössere oder kleinere Dichtigkeit des Schattens u. s. f.

Der Gartenkünstler wird sich, wie die Natur, zur Charakterisierung der verschiedenen Gegenden, der ihnen analogen Zusammensetzung des Gehölzes als des wirksamsten Mittels bedienen. G.

G e i s t.

(Aesthetik.)

Geist in einem Werke schöner Kunst ist vom Geschmacke in einem solchen sehr verschieden. Ein Gedicht kann geschmackvoll, aber ohne Geist und umgekehrt geistreich, aber geschmacklos sein. Der Geschmack bezieht sich ganz auf die Form, der Geist auf den Inhalt. Der Geschmack bewirkt unmittelbares Wohlgefallen an der Form, der Geist verletzt die Gemüthskräfte in ein kräftiges, ausgebreitetes und harmonisches Spiel, ein Spiel, welches, wie Kant sich irgendwo ausdrückt, sich von selbst erhält, und selbst die Kräfte dazu stärkt. Wo Geist ist, da ist Reichtum, Fülle, Mannigfaltigkeit und Freiheit; jeder Zug, in welchem er sich ankündigt, weckt in der Seele Schaa-
ren von Bildern der Einbildungskraft, welche bestimmte Begriffe nicht fassen, und welche kein Sprachausdruck völlig erreicht; jeder Zug ist belebt, und spricht gleichsam zur Seele. Geist bezeichnet die Werke des wahren Genies in jeder Kunst, allein unstreitig ist er im höchsten Grade dem großen Dichter eigenthümlich, und unter den Dichtungsarten ist die lyrische Poesie diejenige, wo er sich am feurigsten und glänzendsten zeigt. Ein Dichter, in dessen Werken Geist im eben bestimmten Sinne herrscht, ist ein geistreicher Dichter. Nächst dem Dichter kann vorzüglich der Tonkünstler das, was wir Geist nennen, in seinen Werken ausdrücken, und ich darf nur den Namen Haydn und Mozart nennen, um den Sinn meines Gedankens einleuchtender zu machen, als es durch eine Reihe von Definitionen geschehen würde. In Werken der bildenden Kunst zeigt sich Geist sowohl in der Erfindung, als in der Anordnung, dem Ausdrucke und, in Werken der Zeichnung und Malerei, auch in der Tusche. Der vorzüglichste Sitz des Geistes in Werken bildender Kunst ist unstreitig der Ausdruck. H.

Gekünstelt.

(Schöne Künste.)

Die Künste stellen uns ihre Gegenstände in Zeichen dar, die entweder nothwendig, oder willkührlich sind. Dasjenige Kunstwerk, welches der Zeichen entweder mehr enthält, als zur gehörigen Bezeichnung des Gegenstandes erforderlich sind, oder welches bloß, oder doch vorzüglich vermittelst der vielen angebrachten Zeichen Wohlgefallen erwek-

erwecken will, wird gekünstelt genannt, weil mehr Kunst dazu angewendet wurde, als nöthig war, und weil die Sichtbarkeit der Kunst in demselben uns allzu sehr erinnert, wie sehr sich der Künstler angestrengt habe, über die Natur hinaus zu gehen.

Die Wirkungen eines gekünstelten Werkes jeder Kunst sind dem Werke selbst dadurch nachtheilig, daß die Aufmerksamkeit des Betrachters von den wesentlichen Theilen auf diejenigen gezogen wird, die demselben der Zierde wegen hinzugesetzt wurden, dadurch daß durch die Künstelei das Werk sehr viel von seiner Natur, von seiner Wahrheit verliert.

Die Kunstwerke der Griechen jeder Art sind fast nie, oder doch nur höchst selten gekünstelt; sie enthalten alle nur die Theile, die zur Bezeichnung dessen, was sie sein sollen, zu ihrer Natur und gleichsam nothwendigen Substanz erforderlich waren. Die Werke der Römer unter den Kaisern sind hingegen fast alle gekünstelt, und die Neuern schienen bis jetzt nicht selten die Römer mehr, als die Griechen nachzuahmen. G.

G e k u p p e l t.

(*Baukunst.*)

Gekuppelte Säulen werden diejenigen genannt, welche so nahe an einander gestellet sind, daß sich ihre Capitäle und Schaftgesimse berühren.

Die Griechen setzten ihre Säulen nie näher an einander, als so, daß zwischen denselben ein Raum von fünf Modeln blieb. Erst unter dem Antoninus Pius wurde die gekuppelte Säulenstellung eingeführt, als ein Mittel, dem Gebäude das Ansehen eines größern Reichthums zu geben.

Es kann jedoch Fälle geben, welche diese nahe Säulenstellung nicht nur rechtfertigen, sondern sogar gewissermaßen nothwendig machen: wo nämlich Eine Säule die ganze Last nicht zu tragen vermöchte, und es doch der Raum und die Verhältnisse nicht gestatten, dieser Säule eine größere Dicke zu geben, obgleich hierbei nicht zu leugnen ist, daß ein guter Baumeister diese Fälle vermeiden wird. G.

G e l ä n d e r.

(*Baukunst.*)

Um gewisse Plätze von den umliegenden abzufondern, oder bei hohen Orten das Herabfallen derer zu verhindern

die sich dafelbst befinden, so bedient man sich eines Geländers. Dieses ist also eine künstliche Einfassung eines Ortes. Es wird aber zugleich auch mit als eine Zierat gebraucht, und daher ist es nöthig, daß man ihm eine schöne Form giebt. Die Höhe der Geländer muß wenigstens eine Elle, achtzehn Zoll betragen, an hoch liegenden Orten aber werden sie höher gemacht, um mit dem Ganzen im Verhältniß zu stehn, und um nicht zu klein zu scheinen, wenn sie von unten angesehen werden.

Es giebt verschiedene Arten von Geländern, theils sind sie durchbrochen, theils undurchbrochen. Diese letzten können entweder die Gestalt einer Zocke haben; oder sie können wie ein fortlaufendes Postament verziert sein. Die durchbrochenen Geländer sind entweder von geschlungenen Geländerzügen, die man nur bei steinernen Geländern braucht, oder von Geländerdocken, oder von Stäben. Die Dockengeländer bestehen aus Docken oder kleinen Säulchen, die auf einen fortlaufenden Fuß gesetzt, und mit einem Gesims bedeckt sind (s. Docken.) Die dritte Art Geländer besteht aus Stäben, die entweder von Eisen oder von Holz sind. Bisweilen wird auch Laubwerk mit darunter gemischt, doch giebt dieses dem Geländer oft ein schwerfälliges und geschmackloses Ansehen. Bloße Stäbe, die nach verschiedenen Figuren zusammen gesetzt sind, welche angenehm in die Augen fallen, sind hierzu am besten.

Ein jedes Geländer besteht aus drei Theilen, aus dem Fufse, dem mittlern Theile, und aus dem Kranze, oder dem Brustgesims. Der Kranz wird bei den zwei ersten Arten der Geländer ungefähr den sechsten oder siebenten Theil des Ganzen hoch gemacht, bei dem Stabgeländer aber bekommt er nur die Höhe von ein paar Zollen. Der Fuß erhält etwas mehr als den sechsten Theil des Ganzen zur Höhe. Der Fuß und der Kranz muß mit Gliedern oder mit einem Simswerke verziert werden. Die durchbrochenen Geländer dürfen nicht in einem weggehen, sondern sie müssen in gewissen Entfernungen von Postamenten oder einfachen Würfeln unterbrochen werden. Dieses ist theils wegen der Festigkeit des Geländers nöthig, theils wegen der Abwechselung, weil ein Geländer, das in einem fortgeht, nicht gut aussehen würde. Die Austheilung der Postamente muß so gemacht werden, daß sie, als schwere Theile, nicht über Oeffnungen, sondern über Pfeilern, Säulen, oder ganzen Mauern stehen. Bei dem Dockengeländer setzt man nicht gern unter fünf, nicht gern über funfzehn Docken zwischen zwei Postamente.

St.

Ge-

G e l e c k t.

(Mahlerei.)

Mit diesem Worte bezeichnet man einen Fehler in der Ausführung eines Gemäldes. Er entspringt aus einem übertriebenen Fleisse in der Ausarbeitung. Derjenige Künstler, der sich von seinem Werke nicht trennen kann, immer und ewig daran putzt, und selbst die sanftesten Grenzscheidungen der einander berührenden Tinten noch immer zu ebenen sucht, verfällt in die geleckte Manier, welche den dargestellten Gegenständen alle Frischheit und alles Leben nimmt, sie dadurch ihrer ganzen Wirkung verlustig macht, und dem Fleische das Ansehen eines harten polierten Körpers giebt.

G.

G e l e n k e.

(Zeichnende Künste.)

Sehr viel der Wahrheit und des Lebens hängt bei einer dargestellten Figur von der Wahrheit und Richtigkeit der Zeichnung der Gelenke ab. Kann die Bewegung einer Figur nicht mit den Gesetzen der Bewegung in der Natur bestehen, so wird diese Figur gleich auf den ersten Augenblick den Betrachter beleidigen. Das Studium des Theiles der Anatomie, welcher die Osteologie genennt wird, ist daher dem Mahler unentbehrlich. Man sehe den Artikel Anatomie.

G.

G e l t u n g.

(Musik.)

Ist in der Musik die Dauer der Noten nach dem Verhältniß der für Tonstücke angenommenen Bewegung. Jedes Zeichen der Töne oder jede Note hat daher außer ihrem Standorte auf dem Notensystem, welcher den Ton selbst bezeichnet, auch eine gewisse bestimmte Figur nöthig, wodurch ihre Geltung oder Dauer angezeigt wird. Statt der ehemahligen Geltung der Noten, und ihrer Eintheilung in *Maxima*, *Longa*, *Brevis* u. s. w. sind fürs heutige System eingeführt: Ganze Schläge, Halbe Schläge, Viertel, Achtel, Sechzehnthelle, Zwei und dreissigtheile, und Vier und sechzigtheile, deren geringere Theile sich gegen die grössern in Beziehung auf Zeit so verhalten, wie die kleinern Theile eines getrennten Körpers zu den grössern in Rück-

sicht auf Umfang oder Gewicht. Die Pausen haben mit den Noten in Beziehung auf Dauer der Zeit einerlei Geltung, nur mit dem Unterschied, daß hinzugesetzte Punkte ihre Dauer verlängern, ohne eine Veränderung in ihrer Benennung zu veranlassen. M. f. d. Art. Pause, B.

G e m ä h l d e.

(*Mahlerei.*)

Um alles das anzugeben, was der Künstler bei der Schaffung eines Gemählde's zu beobachten hat, müßten wir hier alles wiederholen, was unter den Artikeln, welche die Theorie der Malerei betreffen, gesagt worden ist. Wir geben daher hier nur das Resultat jener Grundsätze in aller Kürze an.

Ein Gemählde ist ein schönes Ganze, das Herz, Kopf und Einbildungskraft des Betrachters, durch die vermittelt der Farben, des Lichtes und Schattens hervorgebrachte Darstellung zu reitzen, rühren und interessieren vermag.

Reitzen kann der Künstler nur durch Darstellungen der Schönheit, und rühren und interessieren nur durch Wahrheit und Wohlgefälligkeit des Ausdrucks. Jeder Gegenstand, der diese Wahrheit hindert, ist ein Flecken in dem Kunstwerke; alles was zur Hervorbringung des Ausdrucks nichts beiträgt, ist schon vermöge seiner Müßigkeit schädlich.

Der Zweck des Ganzen und jedes einzelnen Theiles desselben muß dem Betrachter eben so leicht zu finden sein, als er ihn bei Anschauung desselben Gegenstandes in der Natur finden würde. Alles, was wir auf dem Gemählde erblicken, muß uns daher einen vollständigen Begriff von seiner Natur, von der Modification derselben, und von der Verbindung oder dem Verhältnisse geben, in welchem es mit den übrigen Gegenständen steht. G.

G e m ä h l d e.

(*Dichtkunst.*)

Eigentlich ist jedes Gedicht ein Gemählde, man giebt aber diesen Namen vorzugsweise nur denjenigen einzelnen Stellen eines Gedichtes, in welchen die geschilderten Gegenstände so ausführlich dargestellt sind, wie der Mah-

Mahler diejenigen ausführt, die er auf den Vorgrund des Gemäldes stellte.

Bei der Lectüre eines Gedichtes, wie die Iliade oder Aeneide, glaubt man im Allgemeinen die Gegenstände nur als Zuschauer von der Ferne zu bemerken. Bisweilen aber kommen Stellen vor, welche so ausführlich ausgemahlet sind, daß wir die Dinge nicht nur ganz genau sehen, sondern uns sogar selbst mit in dieselben verwickelt glauben.

Wir sehen, spricht Sulzer, im Anfange der Aeneis die Trojaner wie von weitem auf dem Meere fahren, um einen neuen Wohnplatz zu suchen; wir vernehmen, daß die Rachsucht Anschläge gegen die Abenteurer mache u. f. f. Dieses alles liegt gleichsam fern von uns, bis der Dichter das lebhafteste Gemälde des Sturms, der sie überfällt, zeichnet. Da glauben wir mit ihnen auf der See zu sein, wir hören das Geschrei der Männer, das Getöse des Windes und der Wellen u. f. f. und gerathen in Furcht und Schrecken, als wenn wir selbst in dieser Noth wären.

Stellen der Art sind das, was wir dichterische Gemälde nennen. Sie sind jedem Gedicht mehr oder weniger unentbehrlich, da das Gedicht durch sie allein Geist und Leben erhält.

Ganze Gedichte, deren Absicht die Schilderung sichtbarer Gegenstände ist, werden mahlerische Gedichte genannt, und sind eine Erfindung der Neuern. Kleists Frühling und Thomsons Jahreszeiten sind unter uns die berühmtesten. G.

G e m ä h l d e.

(Musik.)

Man nennt ein musikalisches Gemälde diejenigen Stellen einer Melodie oder ganze Stücke, in welchen man Töne und Bewegungen aus der leblosen Natur genau nachzuahmen sucht, wie z. B. Haydns Gemälde des Erdbebens, am Schluss der letzten Worte Christi am Kreutz.

Donner, Sturm, Brausen des Meeres, Säufeln des Windes und dergleichen, lassen sich zwar durch musikalische Töne gewissermassen nachahmen, aber die Musik verleugnet ihre Natur, wenn sie dieses Geschäft übernimmt, denn nicht die Schilderung lebloser Dinge, sondern Ausdruck der Empfindungen geistiger Wesen durch Töne ist der grose Zweck, den sie zu erreichen sucht, und erreichen muß, wenn sie ihre Bestimmung erfüllen soll. Musi-

kalische Gemählde sind daher, in so fern sie nicht, wie die ersten sieben Sätze der eben angeführten Haydnischen Tonstücke, Schilderung innerer Seelenzustände bezielen, für Ausartungen, Ungeheuer, und kindische Spielereien einer Kunst zu achten, die in demselben Augenblicke des ehrenvollen Namens einer schönen Kunst unwürdig wird. G.

G e m e i n.

(Schöne Künste.)

Gemein wird dasjenige genannt, was in seiner Art am gewöhnlichsten vorkommt, was also nur den gewöhnlichen, mittelmässigen Grad der Vollkommenheit unter den Dingen seiner Art hat. In dieser Alltäglichkeit liegt der Grund des Mangels alles Reitzes, den gemeine Dinge auf uns machen.

Eine Sache kann aber in zweierlei Rücksichten gemein sein: erstlich, in Rücksicht ihrer innern Natur; zweitens, in Rücksicht der Form, in welcher sie dargestellt wurde. Ein edler Gedanke kann durch die Form des Ausdrucks gemein, und ein gemeiner durch sie edel werden.

Im Ganzen genommen, muß das Gemeine in Werken der Kunst, wo es nicht ganz zu dem Wesen derselben gehört, so viel möglich vermieden werden; jedoch ohne dem Werke selbst Zwang an zu thun, weil Sichtbarkeit des Gezwungenen ein peinliches Gefühl erweckt.

So wie aber das Gemeine nicht immer und überall, selbst der Natur des Stoffes wegen, vermieden werden kann, so wird es oft, vermöge der Reitze des Gegensatzes, und der Kunst der Behandlung eine Quelle von Schönheit, welches der Charakter des Thersites in der zweiten Iliade, und die Werke mehrerer Niederländischen Mahler beweisen. G.

Generalbass.

(Musik.)

Basso continuo. Ist ein solcher Bass, welcher nicht allein die Grundstimme der Accorde, sondern auch die in diesen Accorden enthaltenen Haupt-Intervallen angiebt. Diese letztern werden nach der gegenwärtig eingeführten Methode durch Zahlen und Zeichen, die man überhaupt Signaturen nennt, über jener Grundstimme angedeutet, um auf dem Instrumente, für welches sie bestimmt

stimmt find, in Ausführung gebracht zu werden. Es läßt sich zwar der Generalbass auf verschiedenen Instrumenten ausführen, z. B. auf der Laute, auf der Harfe u. a. m., allein erstens entspricht die Wirkung auf selbigen nicht gehörig dem Zwecke, und dann so haben diese Instrumente in jener Hinsicht noch zu viel Unvollkommenheit in ihrer Einrichtung, und kommen auch so gar häufig nicht mehr vor. Die schicklichsten Instrumente zum Generalbass sind unstreitig die in der Behandlung dem Claviere ähnliche, als Orgeln, Flügel u. d. gl. Hier wird die Grundstimme gewöhnlich mit der linken, und die durch die Signaturen angezeigten, und in den Accorden liegenden übrigen Intervallen werden mit der rechten Hand gegriffen.

Da nun von der Art, wie dieses Letztere geschehen kann, so sehr viel abhängt, und die zweckmässigste und beste mit den Regeln des reinen Satzes, aus dem sie entlehnt und berichtigt ist, in so enger Verbindung steht; so wird der Generalbass als ein ganz eigener wissenschaftlicher Zweig in der Musik betrachtet, und in Lehrbüchern als ein solcher behandelt. Die Erlernung desselben ist nicht allein denen nöthig, die sich für dessen Ausführung bestimmen, oder dazu berufen sind, sondern Manchen, die sich der Musik auf die eine oder die andere Art gewidmet, würde Einsicht in die Regeln des Generalbasses von grossem Nutzen sein. Denn ausserdem, daß durch selbigen der nächste und sicherste Weg zum reinen Satze eingeschlagen wird, leistet er den ausübenden Tonkünstlern zu einer fehlerfreien Auszierung eines Gesanges ungemein viel Dienste, gewährt Kenntnisse, um nicht oberflächliche, sondern richtige und gründliche Urtheile über Partituren, und die harmonischen Einsichten eines Tonsetzers fällen zu können, führt auf den Grund mancher harmonischen Schönheiten, bei denen ein profanes Ohr sich entweder gar nichts denkt, oder in seinem Stauern zu weit geht u. s. w. Als der Erfinder des Generalbasses, oder als denjenigen, welcher zuerst auf die Methode gefallen, die Harmonie nicht, wie vormahls geschah, durch Notenreihen und Buchstaben, sondern durch allgemeine Signaturen vorzustellen, nimmt man den zu seiner Zeit berühmten Componisten und Organisten Ludovico Viadana an. Er war aus Italien, lebte zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, und war Capellmeister an der Domkirche zu Mantua. B.

G e n i e.

(Aesthetik.)

Ich fasse das Wort Genie in diesem Artikel, nach dem Zwecke des Ganzen, zu dem er gehört, nur in der Bedeutung, wo es den Inbegriff aller wesentlichen Naturanlagen bedeutet, welche den wahrhaft grossen Künstler fähig machen, originale schöne Werke hervor zu bringen. Der wahrhaft grosse Künstler hat jederzeit Genie, und wenn dieses in ihm uneingeschränkt herrscht, ihm in einer solchen Vollkommenheit inwohnt, dass er das Höchste seiner Kunst auch ohne Studium und Regeln erreicht, dann sagen wir, dass er ein Genie sei. Genie sein drückt den höchsten Grad aus, in welchem ein Künstler Genie haben kann.

Es folgt aus der Natur der Sache, dass die Bestimmung der Bestandtheile des Genies, dem Begriffe von schöner Kunst, den man zum Grunde legt, auf das genaueste angemessen sein muss. Ist unser Begriff von schöner Kunst unvollständig, so ist es auch unsere Theorie des Genies, ist jener zu weit oder zu eng, so ist es auch diese, ist jener unbestimmt und verworren, so kann man von dieser keine Präcision und Deutlichkeit erwarten. Ich folge auch hier demjenigen Begriffe von schöner Kunst, welchen ich für den einzigen bestimmten und richtigen halte, einem Begriffe, nach welchem ein Werk mir nur dann zur schönen Kunst gehört, wenn seine Form nur für den Geschmack da ist, und durch die bloße Beziehung auf Gefühl der Schönheit, als ihre Wirkung, vollkommen begriffen wird. Jedes Werk, dessen Form auf anderweitige Zwecke bezogen werden muss, um beurtheilt zu werden, ist mir kein Werk schöner Kunst, wenn es gleich, von einer gewissen Seite betrachtet, schön sein kann. Ein, wenn auch noch so schöner Pallast ist mir, diesem Begriffe zu Folge, kein Werk schöner Kunst, eben so wenig eine, wenn auch noch so schöne Rede, oder Brief, eben so wenig ein, wenn auch noch so wohl getroffenes und gearbeitetes Portrait eines nicht schönen Gesichtes.

Dieser Begriff, welchen der Artikel Schön umständlich entwickeln wird, bestimmt denn auch die Grundlinien und Grenzen meiner Theorie des Genies für schöne Kunst im Allgemeinen und Befondern. Nur erwarte man von ihr eben so wenig, als von irgend einer andern, dass sie dasjenige enthüllen solle, was für alle Philosophie ein Geheimniss ist, und immer bleiben wird, nämlich die Art und Weise, wie die Natur Genieen hervor bringt, und die
inne-

innere Möglichkeit der Vereinigung und Harmonie von Kräften, die sie zu dem machen, was sie sind.

In jeder schönen Kunst besteht im Allgemeinen das Genie in einer angebohrnen Fähigkeit, Vorstellungen in einer Form hervor zu bringen, welche im Geiste des Künstlers durch sich selbst das Gefühl der Schönheit bewirkt, und sie durch conforme Zeichen zu gleicher Wirkung für jeden Geschmack darzustellen.

Die Fähigkeit, Vorstellungen in einer Form hervor zu bringen, welche im Geiste des Künstlers durch sich selbst das Gefühl der Schönheit bewirkt, liegt jedem Gedichte eben so gewiss zum Grunde, als jedem Tonstücke. jedem Gemälde u. s. w. Der bildende Künstler übernimmt freilich bei vielen Werken seine Gegenstände von der Natur, wie, wenn er z. B. eine Landschaft zeichnet, eine schöne Menschenfigur aus der wirklichen Welt copiert. Allein die Form des Ganzen in seiner in sich beschlossenen Vollendung, Harmonie, Reinheit, Veredlung und Erhöhung, diese rührt von ihm her, und ist Werk seines Genies. Eine bloße Nachahmung von Formen der wirklichen Welt, ohne alle nähere Vereinigung, Läuterung und Idealisierung ist gar kein wahres Werk der schönen Kunst zu nennen; denn was darin schön ist, gehört der Natur an, das übrige ist Mechanism und Handwerk.

Nennen wir die eben angegebene Fähigkeit Erfindungskraft; so erhellt, mit wie vollkommenem Rechte wir die Erfindung als das Hauptforderniß zum Genie annehmen können. Und da dieses Talent nicht erworben, sondern nur von der Natur verliehen sein kann, so zeigt sich, daß Originalität zum Wesen des Genies es für jede Kunst gehört. Formen, welche das Gefühl der Schönheit erregen, entstehen durch freie und zugleich harmonische Wirksamkeit von Einbildungskraft und Verstand. Diese Vermögen also nach dem ursprünglichen Verhältnisse, welches zur Hervorbringung jener Formen erforderlich ist, machen die Erfindung des Künstlers möglich.

Die zweite Grundbedingung alles Genies zu schöner Kunst nach dem aufgestellten allgemeinen Begriffe war das Vermögen, jene Vorstellungen durch conforme Zeichen zu gleicher Wirkung für jeden Geschmack darzustellen. Die Vorstellungen des Künstlers treten kaum in seinem Bewußtsein hervor, und schon sind gewisse Kräfte bereit, um ihnen durch irgend ein Zeichen bleibende Objectivität zu geben, und eben dadurch möglich zu machen, daß sie Gegenstände eines gemeinschaftlichen Genusses für den Geschmack seiner Mitwesen werden. Der Geist des Künstlers
ist

ist Herr seines Zeichens, so wie er Urheber seiner Vorstellungen ist, und wenn in der Welt seiner Formen durchaus Harmonie herrscht, so liegt der Grund eben darin, daß er zugleich Schöpfer seiner Vorstellungen und freier Regierer seines Zeichens ist. Die freie Herrschaft über das Zeichen zur Darstellung der Vorstellungen setzt eine besondere Fähigkeit der Einbildungskraft für alle mögliche Modificationen des Zeichens voraus, eine Fähigkeit, welche bei dem Dichter eben so unverkennbar ist, als bei dem Musiker, dem bildenden Künstler, und jedem andern, deren Thätigkeiten aber ein Dunkel umgiebt, welches der Blick des Psychologen vielleicht nie durchdringen wird. Kant giebt es als eine charakteristische Eigenthümlichkeit des Geniees an: „daß es, wie es sein Product „zu Stande bringe, selbst nicht wissenschaftlich anzeigen könne“, und dieß gilt ganz vorzüglich von der eben bestimmten Fähigkeit der Einbildungskraft des Künstlers.

Alle äußere Handlungen, welche der Künstler bei der Ausführung seines Werkes unternimmt, setzen jene Herrschaft über sein Zeichen, und die Fähigkeit der Einbildungskraft, sich alle mögliche Modificationen desselben mit unbegreiflicher Schnelligkeit vorzustellen, voraus.

Das Gefühl der Schönheit ist an sich ein sympathetisches Gefühl, d. h. ein solches, welches die Begier mit sich führt, es mitzutheilen, und zwar in möglichster Ausbreitung mitzutheilen. Der Künstler besitzt sehr natürlich einen herrschenden Drang, das schöne Ganze seiner schöpferischen Kraft, seinen Mitwesen mitzutheilen, ja im Momente seiner Begeisterung muß sich seiner der große Gedanke bemächtigen, er könne die ganze Menschheit zum Mitgenusse seines Werkes einladen.

Dies scheinen mir die allgemeinen Erfordernisse zum Genie für alle schöne Kunst zu sein. Diese Erfordernisse bekommen, in Beziehung auf jede einzelne Kunst, gewisse Eigenthümlichkeiten, die sich nach dem Wesen einer jeden, ihren Gegenständen, und ihrem Zeichen von selbst entwickeln lassen, wozu in diesem Wörterbuche die an ihrem Orte eingerückten Artikel über die Begriffe der schönen Kunst überhaupt und jeder einzelnen im Besondern dienen. So wird Jeder, der die Begriffe der mannigfaltigen Arten bildender Kunst richtig gefaßt hat, sich mit Leichtigkeit die eigenthümlichen Erfordernisse für das Genie in bildender Kunst entwickeln können, er wird finden, daß der Natur der Sache nach dazu gehöre: 1) ein reines, zartes und schnelles Gefühl für intuitive Harmonie und Einheit in den Erscheinungen der Natur; 2) ein fertiger

tiger und feiner Sinn für meßbare Verhältnisse, welcher die strengste Regelmäßigkeit ohne alle Regel faßt und anerkennt; 3) ein zartes, tiefes Gefühl für den Ausdruck in den sichtbaren Erscheinungen der Natur; 4) ein feines Gefühl der Nüancen des Lichts und des Schattens, und des Spieles der Farben; 5) eine scharfe Fassungskraft der Umriffe der Figuren; er wird finden, daß jedem dieser Talente auch ein productives Vermögen entspricht, sichtbare Formen aus sich selbst hervor zu bringen, es werde nun dies bloß durch Gedächtniß bewirkt, oder sei es eine Operation der Dichtungskraft; er wird begreifen, wie das Genie, mit allen diesen Talenten begabt, fähig sei: 1) mahlerische Ganze voll Harmonie und Einheit aus sich selbst hervor zu bringen; 2) Bilder sichtbarer Formen mit der größten mathematischen Richtigkeit zu schaffen; 3) ausdrucksvolle Gemälde zu bilden, bloß durch seine Phantasie; 4) in den Bildern seiner Phantasie die Gesetze der Beleuchtung und Beschattung, und des Spiels der Farben mit der größten Richtigkeit zu beobachten; 5) in den Umrissen der Figuren vollkommen wahr zu sein u. s. w. — Ich habe die Erfordernisse des Geniees für bildende Kunst auf diese Weise in einem Anhang zu Watelets und Levesques Wörterbuche Art. Genie entwickelt*).

H.

G e o r g i k a.

(*Dichtkunst.*)

Ein vortreffliches, didaktisches Gedicht des Virgil, worin er über den Landbau Belehrungen giebt. Wir werden es unter dem Artikel Virgil zu würdigen suchen.

G e s.

(*Musik.*)

So heißt das enharmonische Intervall zwischen G und F, welches für die Ausführung angedeutet wird, durch ein dem

*) Wenn irgend einem Leser die in diesem Artikel concentrirte Theorie des Geniees noch in manchen Stücken mangelhaft zu sein scheint, so vergleiche er sie mit andern in ähnlichen Schriften. Findet er z. B. im Sulzer nicht viel mehr, als den Gedanken, „daß das Genie für eine Kunst sich auf eine besondre Reitzbarkeit der Sinnen und des Nervensystems stütze“; so wird er den Mitarbeiter eines kurzgefaßten Handwörterbuchs unstreitig billig beurtheilen.

dem G vorgesetztes und um einen halben Ton erniedrigendes b. Der Ton Ges als Tonart oder Tonica ist auf den mehresten Instrumenten besser und leichter in dur als moll zu behandeln. Für den letztern Fall, wenn er durchaus in diesem Tone Statt finden soll, verwandelt man füglich das Klanggeschlecht, und macht Ges zu Fis, weil dann die drei zur Vorzeichnung vorkommenden # bei weitem nicht von solchen Schwierigkeiten begleitet werden, als die sind, welche schon in der natürlichen Tonleiter von Ges durch die doppelten Beenen entstehen. Diese enharmonische Verwechselung kann auch da angewendet werden, wenn Ges moll in Tonstücken als Nebentonart vorkömmt. B.

G e s a n g.

(Musik.)

Man versteht unter dem Worte Gesang zuweilen die Hauptmelodie eines Tonstücks, zuweilen braucht man es als Beiwort und sagt z. B. der ambrosische Gesang, oder ein Trauergesang u. s. w. Zuweilen läßt man es auch bloß gelten als Bezeichnung derjenigen Stücke, welche für die menschliche Stimme gesetzt sind. Wenn man das Wort Gesang im ersten Sinne nimmt, nach welchem es eine ähnliche Bedeutung mit Melodie hat, und es in eine Art von Parallele mit der Rede und deren Zweck setzt, so nimmt man es in einem Sinne, in welchem die damit verbundenen Begriffe den weitesten Umfang haben, und in welchem es zum wichtigsten Theil der Tonkunst wird. Denn wenn der Zweck der Tonkunst dahin gerichtet ist, leidenschaftliche Gemälde zu entwerfen, und Empfindungen zu zeichnen, oder wenn sie überhaupt genommen, Sprache der Empfindung ist; so ist sicher der Gesang das Organ, durch welches allein eine kräftige und wirkende Darstellung Statt finden kann, und sonach wäre selbiger, man mache den Bezug auf die Tonsetzer, dem Sänger oder Instrumentalisten: Eine, auf die Regeln der Harmonie und des Rhythmus gegründete, und durch bestimmte Empfindungen veranlasste und beseelte Rede durch Töne. Dafs hier rohe, leidenschaftliche Aeufferungen in unbestimmten wilden Tonfolgen, die freilich im Allgemeinen betrachtet, ebenfalls unter den Begriff von Gesang gehören, hier vorsetzlich nicht in Betracht gezogen sind, bedarf fast keiner Erinnerung.

Wenn man aber gleichwohl die in der Empfindung, als der ersten Veranlassung zum Gesange, möglichen Abstufungen sowohl, als die verschiedenen Arten von Aeufferun-

ferungen von der ganz einfachen, und fast rohen bis zu der, wie oben festgesetzt, durch Rhythmus und Harmonie modificierten melodischen Tonfolge betrachtet, und annimmt, daß es sich eben so mit der Verschiedenheit der Abstufungen des Gesanges, wie mit den Abstufungen der Empfindungen und leidenschaftlichen Gefühle verhalten müsse; so wird man sicher nicht in Abrede sein können, daß der Gesang in der Tonkunst eben so die vorzüglichste Aufmerksamkeit verdiene, als er hier in den vorzüglichsten Rücksichten den ersten Rang behauptet, denn der eigentliche Werth des Gesanges hängt sicher nicht von einer mechanischen oder knechtischen Nachahmung dieser oder jener Methode, oder von der steifen Ausführung einiger durch gewisse Kunstausdrücke bezeichneten Wendungen ab, sondern er gründet sich, wie dessen Kraft und Wahrheit, auf das individuelle Vermögen, sein Gefühl in leidenschaftliche Stimmung mehr oder weniger versetzen zu können, die Resultate hievon Andern fühlbar zu machen, und durch geschickte Verbindung der Töne nicht nur ein treues Gemälde dieser Gefühle zu entwerfen, sondern selbiges auch mit Gracie, dem Reitz der Neuheit und des guten Geschmacks auszuüben.

Zu einer flüchtigen Uebersicht der mancherlei Abstufungen und feinen Abtheilungen, die im Gebiete der Empfindung in Beziehung auf Gesang Statt finden können, nehme man nur gleich den Affect der Traurigkeit. Die Veranlassungen hierzu können sein: Verschmähte Liebe, Verlust einer Geliebten, Verlust eines Wohlthäters, Reue über gewisse Handlungen u. d. gl. Wo stehen die Regeln, die den feinen Unterschied, die bestimmte Charakteristik angeben, wodurch jede dieser Gattungen von Affect, die doch alle aus einer gemeinschaftlichen Quelle fließen, ihren eigenthümlichen Stempel erhält. Aus welchen Lehrbüchern kann der Tonsetzer sich Rathsholen, in der Wahl der Tonart, der Bewegung, der Anordnung der Harmonie, der Begleitung u. s. w. und welches Register seiner Kehle hat der Sänger zu ziehen, wenn er die Saite der Seele des Zuhörers treffen will, die mit der des zu behandelnden Affektes im Einklange tönen soll? So wie eine Tonfolge bei richtigen harmonischen Schritten, und untergelegtem Texte noch nicht melodischer fließender Gesang wird, so heißt auch nicht alles gesungen, was mit einer guten Stimme, mit Deutlichkeit, und reiner Intonation vorgetragen wird. Dieses ist erst physische Vollkommenheit des Baues der Singorganen, und Folge der Schule, beide bahnen zwar den Weg zum guten Gesange, bringen aber bei weitem nicht eigenmächtig ans Ziel, behagen dem

dem Ohre, treffen aber noch nicht die Empfindung, so wie ein zierliches Tafel-Service dem Auge wohlgefallen kann, ohne den Gaum zu befriedigen.

Es müssen, wie schon angemerkt worden, beim Gesange Selbstständigkeit, innere Kräfte der Seele, ein gewisser eigenthümlicher Stoff, leichte Empfänglichkeit u. s. w. zum Grunde liegen. Geschenke, mit welchen die Natur vielleicht nur darum so karg ist, oder wohl noch karger sein sollte, weil ihre Günstlinge so sorgenlos damit umgehen, und so wenig daran denken, sich durch deren Ausbildung gegen die Geberin dankbar zu beweisen.

Die redendsten Beweise für diese letztere Behauptung geben so viele Italiänische Tonsetzer. In ihrem Gesange sind die Spuren des Günstlings der Natur, und der milde Einfluss eines heitern und sanften Himmelsstrichs so unverkennbar zu lesen, aber wahrscheinlich wiegte sie der Beifall, den ihr erster natürlicher und gefälliger Gesang davon trug, in Zutrauen, und Selbstgenügsamkeit ein, und sie hielten die Mittel, durch welche ein Gesang Reichhaltigkeit und Kraft erhält, grosse und nicht alltägliche Situationen zu schildern, für überflüssig, daher denn auch so öfters die Armuth in ihren Modulationen, und harmonischen Wendungen, daher die Monotonie in ihren Melodien, die bessere Harmonie mit unter so mächtig heben könnte, daher das Schwankende bei der Anordnung ihrer Mittelstimmen, die Einförmigkeit der Schritte ihrer Bässe, u. s. w. die man in so vielen ihrer Opern-Partituren mit Widerwillen sieht, und von deren Wirkung man aber doch gleichwohl bei der Ausführung überrascht wird, weil man zuweilen — wie Diderot von dem, freilich nur einzigen Genie des Shakespear sagt — Blitze durch eine dunkle Nacht fahren sieht.

Dass übrigens Kenntnisse der Regeln der Harmonie, verbunden mit den besten natürlichen Anlagen gleichwohl ohne Menschenkenntniss den Sänger noch nicht krönen, ist sicher ausser allem Zweifel, und das einleuchtendste Resultat, was sich im Allgemeinen vom Gesange ziehen lässt, ist, dass ein Sänger — das Wort hier in seinem in Beziehung auf die Tonkunst ausgebreitetesten Sinne genommen — mit jenen Eigenschaften in vollem Maasse versehen, bei Mangel an innerer Menschenkenntniss, und Vertraulichkeit mit Gefühlen verschiedener Art, einem geübten, und in dem weiten Bezirke der Empfindungen sich orientierten Gefühle eben so viel zu wünschen übrig lassen wird, als ein Dichter ohne Philosophie und Sprachkunde, dem gebildeten und wissenschaftlichen Leser. Die gehörige Aus-

Ausführlichkeit über diesen wichtigsten aller musikalischen Artikel geht über die Schranken dieses Werkes.

Was in Rücksicht auf Ausführung einigermaassen hieher einschlägt, findet man zerstreut in den Artikeln Manier, Melodie, Adagio, Vortrag u. a. m. B.

G e s c h m a c k.

(*Aesthetik.*)

Der Geschmack ist das Vermögen der Beurtheilung des Schönen im Gebiete der Natur und der Kunst. Die Urtheilskraft des Menschen erscheint als Geschmack in einer ganz eigenthümlichen Function, welche man nicht begreiflich machen kann, ohne etwas tiefer in die Natur jenes Seelenvermögens einzugehen. Wir werden uns daher in dem Artikel Urtheilskraft in eine nähere Untersuchung derselben einlassen müssen, um vorzüglich die Principien zu fassen, nach welchen sie handelt, wenn sie auf Schönheit gerichtet ist. Die Grundsätze des Geschmackes für schöne Kunst sind wie natürlich in diesem ganzen Wörterbuche vertheilt, welches nichts anders als ein alphabetisch geordneter Inbegriff derselben ist.

H.

Geschnittene Steine.

(*Bildende Künste.*)

Schon in den frühesten Zeiten der Welt wurden die Menschen in dem Orient, wo man nicht selten von der Natur schön gefärbte Steine fand, auf dieselben aufmerksam, und bedienten sich ihrer wahrscheinlich bald bei festlichen Gelegenheiten zum Schmuck.

Die Neigung, diejenigen Dinge, die wir selbst in ihrer rohesten Gestalt zur Zierde brauchen, durch die Kunst selbst noch zu verschönern, ist dem Menschen angeboren. Man dachte also schon früh daran, diesen schönen Steinen durch Fleiß und Kunst größern Glanz, und eine gewissen Zwecken entsprechende Form zu geben.

Diese schönere Form, die sich anfänglich bloß auf Regelmässigkeit gründete, that, als die bildenden Künste erwachten, nicht mehr Genüge; man wollte diesen edeln Steinen noch einen andern Werth ertheilen, der größer wäre als ihr natürlicher.

Und diesem Bestreben, das sich bald mit Bedürfnissen mancher Art vereinigte, haben wir die Producte der Kunst zu danken, die wir geschnittene Steine nennen.

Handwörterb. I. B.

li

In

In dem Artikel *Steinschneidekunst* werden wir ausführlicher davon handeln.

Sulzer behauptet, es sei kein Zweig von zeichnenden und bildenden Künsten, von dem man frühere Spuren antreffe, als von diesem. Man könnte daher, fährt er fort, leicht auf die Vermuthung kommen, daß die Begierde, solche Steine durch eine künstliche Bearbeitung und Formung noch schätzbarer und rarer zu machen, eine der vornehmsten Ursachen des Ursprungs und der Aufnahme der bildenden Künste gewesen sei.

Es kann hier der Ort nicht sein, diese Vermuthung von Sulzer zu widerlegen, und sie bedarf auch keiner Widerlegung, da das Gewagte derselben sogleich in die Augen fällt, so richtig auch seine erstere Behauptung nur immer sein mag.

So viel ist gewiß, daß wir über die Kunst, die uns die aus dem Alterthum übrig gebliebenen geschnittenen Steine in ihren Figuren darbiethen, die in den kleinsten Verhältnissen die richtigste Zeichnung, die eigenfönnigste Ausführung, und nicht selten den bestimmtesten Ausdruck gewähren, (man betrachte nur z. B. eine Leda mit dem Schwan, einen Herkules, der den Nemeischen Löwen zerreißt, einen Atlas, der die Himmelskugel trägt) erstaunen müssen. Und bedenkt man nun noch, daß vortreffliche Darstellungen in geschnittenen Steinen gar keine seltene Erscheinung waren, so muß man über die Kunst, die sich unter den Griechen so sehr ausgebreitet hatte, noch mehr erstaunen. Man bediente sich der geschnittenen Steine nicht bloß zu Ringen und Petschaften, sondern sie wurden in so großer Menge gearbeitet, daß reiche Personen ihre Kleidungsstücke damit besetzen konnten; wozu man sich aber derjenigen bediente, die wir *Cameen* nennen, oder deren Formen nicht in den Stein tief eingegraben, sondern aus dem Grunde heraus erhoben gearbeitet waren.

Als sich die christliche Religion ausbreitete, erhielten die Sitten und Gewohnheiten der Völker eine andere Form, und man hörte auf, jenen Luxus zu treiben. Man brauchte die geschnittenen Steine nun bloß zum Siegeln.

Die Barbarei verbreitete sich über Europa, und man siegelte nun auch nicht mehr mit geschnittenen Steinen; man trug sie nicht mehr in Ringen, und hatte keinen Sinn für ihren Werth. Sie wurden daher nicht nur vernachlässiget, sondern auch diejenigen, die man nicht etwa beiläufig zur Verzierung der Kirchengefäße und Reliquienkästchen brauchte, verstreut und verschüttet.

Die orientalischen Kaiser hatten ihrer eine Menge von Rom mitgenommen; sie blieben in dem Orient, bis die Venetianer eine Menge derselben in den Schatz der Kirche des Heiligen Marcus, und die Franzosen während der Kreuzzüge in der Abtei Saint-Denys niederlegten, von deren letzteren man viele für heilige Reliquien hielt.

So groß und so traurig auch die Unwissenheit und Barbarei war, welche diesen Irrthum veranlafste, so vielen Dank sind wir denselben schuldig; denn wären diese herrlichen Producte der Kunst für das angesehen worden, was sie waren, so ist nur zu gewiss, daß wir von allen denen, die in jenen Zeiten der Finsterniß entdeckt wurden, keins mehr befäßen; denn wie hätten Menschen, die sich aus blindem Religionseifer an der Menschheit veründigten, solcher Steine schonen können, die ihren vorzüglichsten Werth heidnischen Künstlern zu danken hatten. Die Kunst wird daher jene Ignoranz und Barbarei immer als glücklich preisen, die in den Ueberbleibseln Griechischer Kunst nach religiösen Schätzen zu suchen und zu graben glaubte, um Altäre und Reliquien damit zu schmücken.

Hätte dieser Geist die rohen, ungebildeten Christen nicht beseelt, so hätten wir durch ihre Rohheit einen unersetzlichen Verlust erlitten. Tausend herrliche Muster der Griechischen Kunst, tausend Gelegenheiten, unsere Kenntnisse von der Mythologie, der Geschichte, den Gebräuchen und Gewohnheiten der unsterblichen alten Griechen zu vermehren, wären dahin, und wir einer reichen Quelle geistiger Vergnügungen beraubt gewesen.

Wir erhielten in einer Menge von geschnittenen Steinen die ersten Beweise von der Art der Zusammensetzung mehrerer Figuren der Griechen, wir erhielten treue, unversehrte Porträts berühmter Griechen und Römer in diesen Steinen, die Erklärungen schwieriger Stellen der alten Klassiker ungerechnet, die wir in diesen geschnittenen Steinen vorgebildet fanden.

Vermöge der Festigkeit der Steine und der ausgegrabenen Figuren, waren die Kunstwerke noch so unbeschädigt, wie sie aus den Händen der Künstler gingen, da Büsten, Münzen und Statuen sehr viel gelitten hatten.

Auch ist der große Vorthail nicht zu vergessen, den wir durch viele dieser geschnittenen Steine genießen, der Vorthail, uns durch sie eine Vorstellung von denjenigen einzelnen Statuen und Gruppen machen zu können, die einst die Bewunderung von Athen und Rom waren, da wir zum Beweise dessen auf ganz unbezweifelt antiken Steinen die Abbildungen mehrerer Griechischer Sta-

tüen finden, die noch jetzt vorhanden sind, z. B. die Mediceische Venus, der Laokoon mit seinen Söhnen u. a. m.

Wir gehen nun zu den Materien über, in welche jene Darstellungen geschnitten sind. Die Alten wählten dazu alle Edelsteine, Smaragde, Sapphire, Granate, Berylle, Hyacinthe, Amethyste, Chrysolithe, Achate, Agatonyche, Carniolonyche, Sardonych, Carniole, Sarder u. s. f. bloß, wie man glaubt, den Diamant und Rubin ausgenommen. Die Achate, Carniole, Sardonyche waren die, deren man sich am liebsten zu Eingrabungen (*Gravures en creux*) bediente, wie man die verschiedenen Arten der Achatonyche am liebsten zu Cameen nahm.

Hier dürfen wir diejenigen Steine nicht vergessen, welche man, obgleich nicht in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes, mit unter die geschnittenen rechnet. Es sind nämlich Cameen, von denen aber bloß der Grund Stein ist; die Köpfe oder Figuren sind von Gold, in Relief gearbeitet, darauf angebracht. Eine solche Camee von vortrefflicher Kunst, befindet sich unter andern im Cabinet des Groß-Herzogs von Florenz; eine Abbildung davon im *Mus. Florent. T. I. tab. 66. n. 1.* — Man kann sich überzeugen, daß eben diese genannte Camee ein Werk des Alterthums ist, so groß auch sonst die Betrügereien nur immer sein mögen, die mit Stücken der Art getrieben werden.

Der Diamant war, wie schon erinnert worden, nächst dem Rubin, der einzige Edelstein, den die Alten nicht gravierten, ohnerachtet im Jahre 1723. ein Venetianer, Andrea Cornaro, einen Kopf des Nero, in einen Diamant gegraben, für eine Antike ausgab, und für zwölf tausend Zechinen zum Kauf ausbot. Aber Kenner erklärten ihn aus wichtigen Gründen für ein Product der neuern Kunst, und Mariette hält es für wahrscheinlich, daß ihn der Ritter Carlo Constanzi, 1703 zu Napoli gebohren, geschnitten habe.

Ist dieser Kopf des Nero, wie unter andern Mariette versichert, ein Werk der neuern Zeit, so gebühret dem Clemente Birago von Mailand, der Ruhm des ersten Versuches, in Diamant zu schneiden. Er wurde von Philipp dem Zweiten 1562 — 64 nach Madrid gezogen, und grub das Porträt des unglücklichen Don Carlos und das Wappen von Spanien in Diamant. Das Wappen von Frankreich war gleichfalls zu Paris in einen Diamant schlecht geschnitten, und in dem kaiserlichen Schatze zu Wien, und in dem königlichen zu Berlin sollen sich ähnliche Petschafte finden.

Ob übrigens diese Gravuren in wirkliche Diamanten geschnitten sind, läßt sich sehr bezweifeln, und es ist vielmehr zu vermuthen, daß diese vorgegebenen Diamanten bloß weisse Saphire sind.

In Ansehung der Merkmahe, woran man die Antiquität der geschnittenen Steine erkennen soll, möchte man deren vielleicht nie auffinden, welche immer und überall untrüglich wären. Die vollendete Reinheit, oder die besondere Gattung des Steines, den wir jetzt gar nicht mehr finden, bürgt nicht immer für die Echtheit und das Alterthum der Gravur, denn es sind nicht selten alte schlechte Gravuren von neuern Künstlern retuschieret worden.

Die antike Schrift, ein zweites Kennzeichen, sichert eben so wenig; denn sie ist oft und vielfach auf das täuschendste nachgemacht, und selbst wirkliche antike Steine sind dadurch verdorben worden, daß man ihnen falsche Inschriften gab. Eben so leicht sind die cirkelförmigen Einfassungen, die in Form einer Schnur den Stein umgrenzen, und wie Gori versichert, ein charakteristisches Kennzeichen der Etrurischen Steine sein sollen, nachzumachen.

Die Gravur auf concave Flächen, auch eins jener Kennzeichen des Alterthumes, ist eben so trüglich.

Im Gegentheil ist die Flüchtigkeit und Nachlässigkeit in den Beiwerken einer Gravur kein sicheres Kennzeichen ihrer Unechtheit; sie können vielmehr gerade das Gegentheil beweisen, indem die neuern Gravuren nämlich in allen Theilen gleich fleissig ausgearbeitet, und die Beiwerke in antiken Steinen sehr oft nachlässig behandelt sind. Zum Beispiel diene das Palladium von Dioskorides. Diomedes, die Hauptfigur, vereinigt alle Vollkommenheiten in sich, indess alles übrige mit so wenigem Fleiss behandelt ist, daß es kaum zur Befriedigung eines mittelmässigen Künstlers genügen würde.

Ein Stein in seiner antiken Einfassung, und von dem man unbezweifelt gewiss wüßte, er sei unweit eines Grabes oder unter altem Schutt gefunden worden, welcher noch nie aufgegraben wurde; ferner ein Stein, der unmittelbar aus Ländern kam, in welchen die Künste nicht getrieben werden, kann für einen echten antiken Stein gehalten werden.

Die Richtigkeit und Schönheit der Zeichnung, der den Alten eigene, charakteristische Styl in Zeichnung und Behandlung, sind nicht immer ein untrügliches Kennzeichen des Alterthums, sind aber zuverlässig das, was uns den Mangel des Alterthums sehr schön ersetzen und vergüten kann.

Wir gehen nun zu den berühmtesten Beschreibungen und Kupfern über, die wir von Sammlungen geschnittener Steine besitzen.

Leonardo Agostino. Le gemme antiche figurate, colle annotazioni di Pietro Bellori, in Roma 1657. in 4. fig. zweiter Theil in Roma 1669. in 4. zweite Auflage in Roma 1686, 88. 2 Vol. in 4. fig. Ins Lateinische übersetzt von Gronov, Amsterd. 1685. 2. B. 4. mit Kupfern.

Der Geschmack in der Auswahl, die historische Einleitung, die Anmerkungen, Zeichnungen und Stiche bei diesem Buche (die letztern sind von Giovanni Baptista Gallestrazzi) sind gleich vortrefflich. Die Ordnung und die Abhandlungen sind zwar bei der zweiten Auflage weit besser, aber die Kupfer der ersten haben vor denen der zweiten sehr grosse Vorzüge.

De la Chauffe; Romanum Musaeum etc. Romae 1690. in fol. Zweite Ausgabe Romae 1707. in fol. Dritte Ausgabe Romae 1746 in fol. Ins Französische übersetzt, Amsterdam 1706. in Fol. mit Kupf.

Michel Ange de la Chauffe, ein gelehrter Alterthumsforscher, vereinigte in dieser Sammlung die vorzüglichsten Alterthümer, welche sich zu seiner Zeit in den Cabinetten von Rom befanden. Die zweite Ausgabe ist der ersten in jeder Rücksicht vorzuziehen. Die Dritte ist schlecht.

Musaeum Florentinum, cum observationibus Ant. Fr. Gori. Florent. 1731, 32. 2 Vol. in fol. maj. fig.

Der erste Band dieses prächtigen Werkes enthält die Abbildungen von mehr als achthundert Steinen, auf hundert grossen Blättern, und der zweite vier hundert und achtzehn, gleichfalls auf hundert Blättern.

Die Steine, die Abraham Gorläus in seiner Dactyliotheek abbilden liess, wurden zum Theil für neu, zum Theil für ganz erdichtet gehalten.

Descriptions des principales pierres gravées du cabinet de M. le Duc d'Orleans, in fol. 1780, 84. Von Augustin von S. Aubin gezeichnet und gestochen, und mit Erklärungen des Abbé le Blond und de la Chau. Gegenwärtig gehöret dieses Cabinet der Kaiserin von Russland.

Schon in den Zeiten des Alterthums legte man sehr beträchtliche Sammlungen von geschnittenen Steinen an.

Pompejus legte die geschnittenen Steine und andere Juwelen, die er dem Mithridates abgenommen hatte, auf dem Capitolio nieder, und Cäsar widmete die, welche er selbst gesammelt hatte, dem Tempel der Venus Vic-

Victrix. Marcellus, des Augustus Neffe, legte seine Sammlung von geschnittenen Steinen in dem Tempel des Palatinischen Apollo nieder.

In den neuern Zeiten bemühte sich fast jeder Fürst, eine kleine Sammlung von geschnittenen Steinen anzulegen. Die ehemahlige Königlich Französische und die Römisch Kaiserliche sind beträchtlich, wozu vielleicht auch die zu Sans-Souci zu rechnen ist.

In England werden vorzüglich gerühmt, die Sammlung, welche ehemals der Graf Arundel veranstaltete, und die jetzt die Mylady Germain besitzt, und die Sammlung des Herzogs von Devonshire.

Aber bei allem dem hat Italien die meisten und prächtigsten Cabinette, unter denen die des Großherzogs von Florenz, welche gegen drei tausend Steine enthält, und die des Pallastes Barberini in Rom die erste Stelle einnehmen.

Uebrigens behalten wir uns noch vor, eins und das andere Wichtige über die geschnittenen Steine unter dem Artikel Steinschneidekunst zu sagen. G.

G e s i c h t.

(Zeichnende Künste.)

Die Künstler bedienen sich dieses Wortes zur Bestimmung der Längenmaasse des menschlichen Körpers, wie sich die Architekten zu ihren Maassen des Wortes Model bedienen.

Als die Künste in den neuern Zeiten wieder erwachten, maß man die schönsten Statuen des Alterthums mit der größten Genauigkeit, und setzte dabei ein unveränderliches Maass, die Länge des Gesichtes, fest, vermittelt welcher Festsetzung man die Verhältnisse der Theile der menschlichen Figur, selbst bei den verschiedensten Grössen, leicht beobachten kann. Man fand hierbei, daß die ganze Länge des menschlichen Körpers ohngefähr zehn Gesichtslängen betrage. Leonard da Vinci, Albrecht Dürer und Lomazzo haben in ihren Schriften alle Theile des menschlichen Körpers nach den Verhältnissen der Gesichtslänge auf das genaueste angegeben. G.

G e s i c h t s p u n c t.

(Zeichnende Künste.)

Der Gesichtspunct ist der Ort, von welchem aus man eine Landschaft oder jeden andern Gegenstand übersieht.

sieht. Größere oder mindere Höhe, grössere oder mindere Entfernung des Gesichtspunctes von dem zu sehenden Gegenstande bewirken ganz verschiedene Ansichten desselben, und verändern in unsern Augen seine Formen ungemein.

Der Künstler muß also bei der Wahl des Gesichtspunctes des darzustellenden Gegenstandes sehr sorgfältig zu Werke gehen, und z. B. in seiner Landschaft unter den vielen möglichen nur denjenigen wählen, welcher die schönste Ansicht von derselben gewährt.

Außer dieser allgemeinen Vorsichtsregel hat er nun noch die Gesetze der Perspective zu beobachten, die wir unter diesem Artikel skizzieren werden, welche die Formen der Körper zu Folge der Richtung des Gesichtspunctes sehr verändern.

In den meisten Gemälden liegt der Gesichtspunct in der Mitte, weil die Hauptfiguren des Stückes, die sich am besten ausnehmen müssen, gemeiniglich diesen Platz einnehmen. G.

G e s i m s.

(*Baukunst.*)

So wird eine aus etlichen Gliedern bestehende Bekrönung einer Wand, oder Einfassung einer Oeffnung, als eines Fensters, einer Thüre, genannt. Das Gesims dient zur Begrenzung der Theile, damit sie vollendet erscheinen und ein Ganzes werden. Mithin ist es eine wesentliche Verzierung sowohl ganzer Gebäude, als auch einzelner Theile. Ein jedes Gesims muß ununterbrochen fortlaufen, und es darf durch nichts abgebrochen, und durch keine Fenster oder Verzierungen durchschnitten werden. Die Glieder, woraus es besteht, müssen auf so eine Art, und in einer solchen Folge über einander gestellt sein, daß das Ganze ein schönes und wohlgefälliges Profil ausmacht, wo nie eine Härte zu sehen ist, und ein Glied mit dem andern sich ungezwungen vereinigt. Wir werden hiervon noch mehr in dem Artikel Glieder sagen.

Es giebt verschiedene Arten von Gesimsen, die nach dem Orte, wo sie angebracht sind, verschiedene Namen erhalten haben. Das Hauptgesims ist dasjenige, welches das Gebäude ganz oben bekrönt, und weil es gleich unter dem Dache zu liegen kommt, so wird es auch Dachgesims genannt. Bisweilen wird unter Hauptgesims das Gebälke verstanden; allein diese Benennung ist unrichtig, weil nur der oberste Theil desselben, der Kranz, das eigentliche Hauptgesims ist. Es ist dieses aber unstreit-

unstreitig daher gekommen, weil in dem Falle, wenn Säulen oder Pilaster an einem Hause angebracht sind, das Gebälke der gebrauchten Säulenart zu dem Gefimse genommen wird. Auch ohne Säulen und Pilaster erhält bisweilen ein Gebäude ein Hauptgefims, das entweder ein wirkliches Gebälke einer der verschiedenen Säulenarten ist, oder doch wenigstens die Theile desselben, den Unterbalken, Fries und Kranz hat, und ihm im Ganzen gleicht, ohne jedoch die Verhältnisse des Gebälkes einer gewissen Säulenart zu befolgen. Eine andere Art von Hauptgefims ist die, da dasselbe nur einen Unterbalken und Kranz, oder nur einen Fries und Kranz hat. Dieses nennen die Franzosen *corniche architravée*. Die dritte und einfachste Art besteht aus einem blossen Kranze. Bei hölzernen Gebäuden wird das Hauptgefims gemeiniglich aus Holz gemacht, bei steinernen Gebäuden aber muß es nothwendig auch von Steinen sein. Die Höhe dieses Simses muß mit der Höhe des ganzen Gebäudes in einem guten Verhältnisse stehen, so daß er weder zu niedrig noch auch zu hoch gemacht werde. Er kann daher, nachdem das Gebäude hoch oder niedrig ist, den achten bis zwanzigsten Theil der Höhe desselben zu seiner Höhe haben. Zu der Auslaufung der Glieder, oder dem Vorsprunge des Simses, nimmt man die ganze Höhe des Simses, wofern nämlich der Sims nur aus einem Kranze besteht. Ist er aber ein Gebälke oder hat er die Eintheilung eines Gebälkes, so bekommt er, was die Ausladung anbetrifft, die ihm als Gebälke, gehörigen Verhältnisse. Etwas weniger als die Höhe des Simses kann man zu seiner Ausladung zwar nehmen, allein man muß sich in Acht nehmen, daß man nicht zu wenig nimmt, weil der Sims sonst ein mageres Ansehen hat. Die Einrichtung des Hauptsimses, in Absicht der Menge seiner Glieder, muß sich nach dem Charakter des ganzen Gebäudes richten, und mit diesem übereintreffen, so daß, wenn ein Gebäude prächtig oder reich verziert ist, auch der Sims mehr Reichthum erhalten muß, als bei einem einfachen Gebäude.

Das Gurtgefims, Balkengefims, ist das, was zwischen zwei Stockwerken angebracht wird. Dieses besteht nur aus einigen wenigen Gliedern, und unterscheidet sich hierdurch von dem Bande, das nur einen glatten Streifen hat. Die Höhe dieses Gefimses kann zwölf bis achtzehn Zoll betragen. Es erhält folgende Theile, einen glatten Streif, der zwei Drittel des Ganzen hoch gemacht wird, und unter denselben einige Glieder, die den übrigen dritten Theil einnehmen. Bei vorzüglichen Gebäuden bekommt dieser Sims mehr Glieder und zwar über dem glat-

ten Streifen noch ein Plättchen mit einem Karniesse. Die Auslaufung dieses Gefimses muss wenigstens ein Drittel seiner Höhe betragen.

Die Gefimse an den Wänden der Zimmer sind, wenn die Wände mit Säulen oder Pilastern verziert werden, nach den Gebälken der Säulen gebildet. Ist dieses nicht, so bekommen die Simse nur einige Glieder, oder werden bei grossen und hohen Zimmern, oder Sählen, dem Kranze eines Säulengebälkes ähnlich gemacht, und können den sechszehnten bis achtzehnten Theil der Höhe der Wand zu ihrer Höhe haben. Die Auslaufung dieser Simse kann ein bis zwei Drittel ihrer Höhe betragen. Dieser Sims darf nicht gleich an die Decke anstossen, sondern er muss noch eine Hohlkehle über sich haben.

Fussgefimse sind Einfassungen des untern Theils einer Mauer, oder Wand, über den Fussboden. Dieses Gefims besteht gemeinlich aus einer Zocke, worauf einige Glieder folgen. Ueberhaupt heisst aber auch ein jeder Fuss an einem Postamente, oder an einem Gebäude, wenn er mit Gliedern verziert ist, ein Fussgefims.

Ein Brustgefims ist die obere Bedeckung eines Geländers, die aus einigen Gliedern besteht. S. Geländer.

Alle Oeffnungen, als Fenster, Thüren, Kamine, auch Bilderblinden, müssen mit einem Simswerke eingefasst werden, weil ihnen dieses nicht nur ein besseres Ansehen giebt, sondern sie auch, ohne dieses Simswerk, als nicht vollendet erscheinen würden. An dem obern Theile dieser Dinge wird oft, noch über der Einfassung, ein besonderer Sims oder Kranz angebracht. Die Kamine erhalten alsdann allezeit nur einen nach einer geraden Linie gemachten Kranz. Die Fenster, Thüren und Nischen, können, zu ihrer obern Bedeckung, entweder einen geraden Kranz erhalten, oder einen kleinen Giebel. Diese Bedeckung wird die Verdachung genannt.

Man findet in allen Büchern über die Baukunst Zeichnungen zu Gefimsen, allein man darf diese nicht ungeprüft annehmen, weil sie oft nicht nach dem besten Geschmacke zusammen gesetzt sind. Die Simse der alten Griechen und Römer, und die Profilierung, die sie denselben gegeben haben, werden hingegen das beste Muster sein, dessen Studium nicht genug zu empfehlen ist. St.

G e t ü m m e l.

(*Zeichnende Künste.*)

Dieses Wort wurde aus der Kunstsprache der Franzosen in die unfrije übersetzt, und man bezeichnet damit eine

eine Menge von Figuren, die so gestellet sind, daß sie, wenn sie so in der Natur vorhanden wären, großen Lärm verursachen würden.

Man bedienet sich anstatt dessen auch häufig des Wortes Geräusch.

Zusammensetzungen der Art ohne Noth aufzunehmen, zeigt immer von geringer Ueberlegung, oder in gewisser Rücksicht von Mangel des Genies; in Schlachten, lärmenden Festen u. s. f. sind sie eine nothwendige Folge der Wahl des Stoffes. G.

Gewand.

(Zeichnende Künste.)

Man begreift unter dem Worte Gewand alles das, was man im engern und weitem Sinne mit dem Worte Draperie bezeichnet.

Was die Anordnung der Gewänder anlangt, so ist unter den Artikeln Draperie und Falten, und in Rücksicht der Bildnerei, unter diesem Artikel Seite 153, 54, schon so viel erinnert worden, daß der denkende junge Künstler dadurch die nöthige Anleitung, und der Freund der Künste hinlängliche Winke erhält, worauf er bei Beurtheilung dieses besondern Gegenstandes Rücksicht zu nehmen habe.

Wir haben uns daher, um doch diesen Artikel nicht zu übergehen, denselben dazu vorbehalten, um zu zeigen, wie sich der Künstler der Draperie oder der Gewänder als eines bequemen Hülfsmittels bedienen kann, Fehler gegen die gute Anordnung damit zu bedecken, Zusammenhang und Verbindung unter die Gegenstände, die Licht und Schattmassen zu bringen, die Haltung des Gemäldes zu stützen, und trockenen oder einförmigen Formen angenehme Mannigfaltigkeit zu geben.

Ohnerachtet es zwar in gewissen Fällen unstreitig besser ist, wenn er der Gewänder zu diesem Behufe entübriget sein kann, so kann doch, um gerecht zu sein, nicht geläugnet werden, daß selbst der aufmerksamste Künstler erst dann bisweilen gewisse Umstände bemerkt, wenn die Anordnung des ganzen Gemäldes schon vollendet ist, welche Umstände er, wie er sie nun sieht, weg wünschet. Und dennoch soll seine ganze Arbeit verlohren sein? soll er eines einzigen kleinen Fehlers wegen, der vielleicht die Figur einer zusammen hängen sollenden Gruppe von derselben trennt, die ganze Zeichnung und Anlage des Gemäldes verwerfen?

Ist

Ist dieser Fehler nicht zu merklich, so kann er sowohl in Rücksicht der Anordnung und Verbindung, als auch in Ansehung der zu formierenden Licht- oder Schattenmasse durch einen gut angebrachten Theil des Gewandes leicht gehoben werden; der Künstler lege ihn nur so hin, daß das Auge des Betrachters, das auf der quästionierten Figur oder Licht- oder Schattenmasse verweilet, vermittelt dieses Theiles leicht und ohne Gesuchtheit auf die damit in Verbindung stehenden Gegenstände hingeleitet werde.

In Ansehung der Haltung der Gemähde kann er das Einverständniß aller Theile desselben nicht selten auch vermittelt der Gewänder wieder herstellen.

Eine zu helle oder zu dunkle Figur stöht oder vernichtet wohl gar die ganze Haltung des Gemähdes: er bekleide nur diese Figur mit einem Gewande von dunklerer oder hellerer Farbe, und die Disharmonie wird gehoben sein.

Wär' es möglich, die Geschichte mancher berühmten Gemähde umständlich zu erfahren, man würde gewiß finden, daß die Schöpfer derselben oft genöthiget waren, die oben genannten Fehler durch einen Theil eines Gewandes wieder gut zu machen.

Die nothwendige Trockenheit und Stätigkeit der Formen zu unterbrechen, hat der Künstler kein bequemerer Mittel, als dieselbe mit einem Gewande zu bekleiden. Die Darstellung eines zum Theil bekleideten Sarges z. B. kann sehr schöne und mannigfaltige Formen gewähren, indess ein nackter sehr einförmig aussehen würde.

G.

G e z w u n g e n.

(Schöne Künste.)

Gezwungen ist alles dasjenige, wobei der Grund der Modification nicht in der Natur der Sache selbst liegt, wobei eine fremde, der Sache nicht natürliche Kraft wirksam war.

So nennen wir ein gezwungenes Lächeln dasjenige, was der Natur der Sache, oder der uns einleuchtenden Lage nach, in welcher sich die Person befindet, nicht natürlich ist, was also zu seiner Hervorbringung einer dieser Lage fremden, und also in dieser Rücksicht unnatürlichen Kraft bedarf.

Angewandt auf die darstellenden Künste, muß das Gezwungene allemahl eine unangenehme Wirkung hervorbringen, weil die Sachen dadurch unsere Vorstellungen und Erfahrungen über die natürlichen Folgen und Wirkungen

gen

gen beleidigen, und weil die besondern Absichten des Künstlers daraus zu deutlich hervor leuchten, Absichten nämlich, die er nach dem gewöhnlichen Laufe der Natur nicht erreichen konnte. Ursache und Wirkung waren also bei der Anlage seines Werkes gar nicht, oder nicht genau genug berechnet.

G.

G i e b e l.

(Baukunst.)

Wir betrachten ihn hier nur in derjenigen Bedeutung, in welcher man ihn gewöhnlicher mit seinem Französischen Namen *Fronton* nennt, und in welcher er einer derjenigen Theile ist, welche man einem Gebäude der Verzierung wegen giebt.

Der Giebel ist eine über die Vorlagen eines Gebäudes in schräger Richtung hinaus gehende Mauer, die an allen drei Seiten Einfassungen von Gesimsen bekommen muß.

Das Hauptgesims ist die Grundlinie desselben; die Seiten bekommen die Glieder des Kranzes zur Verzierung.

Als der gute Geschmack in der Baukunst schon gesunken war, trug man die Giebel auch auf die Thüren und Fenster über, wodurch, wenn die letztern nahe an einander stehen, das Gebäude ein sehr krauses, eckichtes und unangenehmes Ansehen bekommt.

Die natürlichste Form des Giebels ist die dreieckige, doch lassen sich bei runden Dächern auch runde anbringen, wo dann das obere Gesims in einem Cirkelbogen das Giebelfeld einfasst; ausgeschweifte und in ihrer Form unterbrochene Giebel aber sind aus mehrern Rücksichten durchaus zu verwerfen.

Vitruv giebt zur Höhe des Giebelfeldes den neunten Theil der Breite desselben an; die Höhe des Kranzes dazu gerechnet, wird die Höhe des ganzen Giebels den fünften Theil seiner Breite betragen.

Die Giebel der Griechen, z. B. die an den Tempeln des Theseus und der Minerva zu Athen, waren noch niedriger, und hatten zu ihrer Höhe ohngefähr nur den achten Theil ihrer vordern Breite. Beispiele von angebrachten Zahnschnitten findet man in diesen Giebeln der Alten nicht, ob sie gleich nicht zu verwerfen sind, da sie die hervor stehenden Lattenköpfe vorstellen.

Die glatte, von dem Simswerk eingeschlossene Mauer heisst das Giebelfeld, welches die Alten, wenn es einigermaassen groß war, mit Basreliefs verzierten, deren

Gegen-

Gegenstände Beziehung auf die Gottheit hatten, welcher der Tempel gewidmet war. Die einfältigste Verzierung des Giebelfeldes an unsern Privatgebäuden ist wohl ein Schild mit einer Inschrift, oder ein Kopf in Medaillon; die schlechteste aber ein Fenster, von welcher Form es auch sei.

Die Griechen und alten Römer verzierten nur die Tempel mit Giebeln. Das erste Wohngebäude, welches einen Giebel erhielt, baute sich Julius Cäsar. G.

Gigantesk. Gigantisch.

(*Bildende Künste.*)

Mit dieser Benennung einer Figur bezeichnet man allemahl einen Fehler derselben, welcher aus der Uebertreibung ihrer Verhältnisse entspringt. Allzu angeschwollene Muskeln, unverhältnismässig starke Schenkel und Schultern u. s. f. machen die Figur nicht groß, sondern riesenhaft. Dieses Missverhältniss ist daher auch mit den kolossalischen Verhältnissen nicht zu verwechseln.

G.

G i g u e.

(*Musik.*)

Man machte ehemahls in Frankreich von den Gigueen viel Aufhebens, und sie waren in Opern als Gefänge, Instrumental- und Tanzstücke sehr im Gebrauch. Als die vorzüglichsten galten die von Corelli. Jetzt findet man sie fast nirgends mehr, ja man kennt sie kaum dem Namen nach. Ihr Takt war Sechachtel, und ihre Bewegung munter und lebhaft. Einige legen den Namen Giga, oder Gigue einer Art Flöte, andere einem ehemahls üblich gewesen sein sollenden Saiteninstrumente bei. B.

G i s.

(*Musik.*)

Der Name eines Intervalls, welches auf der Tonleiter des heutigen Systems die neunte Saite von C ist, zwischen G und A liegt, und für die Ausführung durch ein mit einem $\sharp$ bezeichneten G angekündigt wird. Dieses Intervall kann zwar so wie jedes andere zur Tonica gemacht werden, allein die mit der Menge von $\sharp$ verbundenen Schwierigkei-

rigkeiten in der Ausführung, machen, daß es seltener als andere Töne zu einer Tonart gewählt wird, und man würde, wenn z. B. Rücksichten auf gewisse Umstände diesen Ton durchaus zur Haupt- oder Nebentonart machten, wohl thun, lieber gleich das Klanggeschlecht zu ändern, da dieß ohnehin nur Sache der Schreibart ist, und Gis in As zu verwandeln: doch gewinnt man hierdurch nur in der harten Tonart Erleichterung. Nach Guido's Solmisation heist Gis *Sol dies is*. B.

G l a s m a h l e r e i.

Peinture d'apprêt. Man war ehemals gewohnt, die Glascheiben an Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden mit Mahlereien zu verzieren, welches, in Vereinigung mit dem ganzen Style der Gothischen Kirchen, ein heiliges Dunkel über sie verbreitete, und die Gemeinde mit einem ehrfurchtsvollen Schauer erfüllte.

Die Farben zu diesen Mahlereien waren mineralisch, oder bestanden aus gefärbtem und fein geriebenem Glase; sie wurden entweder auf gewöhnliches, durchsichtiges oder auf weiß gefärbtes Glas aufgetragen, und im Schmelzofen eingebrannt.

Vermuthlich verfiel man auf diese Art der Mahlerei dadurch, daß man Stücken von gefärbtem Glase neben einander legte, wie Musivische Arbeit. Als man sahe, daß es eine gute Wirkung mache, dachte man auf größere Vervollkommnung dieser Erfindung. Man zeichnete nämlich z. B. auf ein Stück in der Gestalt eines Kopfes geschnittenes blaßrothes Glas Augen, Nase und Mund mit schwarzer Farbe, und vertrieb die Schatten mit Schraffirungen und Puncten; bei Gewändern setzte man ein Stück von der beliebten Farbe und der Form des Gewandes ein, und trug den Schatten entweder in einzelnen Schraffirungen auf, oder überstrich einen größern Fleck ganz mit Schwarz, und hob nun strichweise mit einem Stift die Farbe da wieder weg, wo der Schatten nicht so stark sein sollte.

Schon die Alten sollen mit der Glasmahlerei in eingebrannten Farben nicht unbekannt gewesen sein, wie *Claud. Barthol. Morisoli* in seiner *Centur. 1. Epistol.* (Dijon 1656) aus einer Stelle des *Seneca* und *Vopiscus Firmius* zu erweisen sucht, und wie ein aufgefundenes Bruchstück der Art, welches in *Buonarotti's Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro etc.* Firenze 1716. vielleicht wirklich beweiset.

In den neuern Zeiten findet man die ersten Spuren dieser Kunst gegen das Ende des zehnten, oder zu Anfange des elften Jahrhunderts, wo sie sich wahrscheinlich wieder aus der Zusammenfügung mancherlei gefärbter Gläser entwickelte.

Albrecht Dürer, der 1528 starb, hat auch um diese Kunst sehr grosse Verdienste, als welche ihm einen sehr grossen Theil ihrer Vervollkommnung verdankt. M. Claude, Franceise genannt, soll sie, dem Felibien zu Folge, ohngefähr um das Jahr 1530 zuerst nach Italien gebracht haben.

Seit dem gab es in Frankreich, Italien und Deutschland verschiedene Künstler, die sich mit der Glasmahlerei beschäftigten, unter denen Wolfgang Baumgärtner († 1761) und Jouffroy Jervaise, welcher in seiner Auferstehung Christi, in einer Capelle zu London, alles geleistet haben soll, was in dieser Art von Mahlerei nur irgend geleistet werden kann.

Wir erwähnen nun noch einer andern Art von Glasmahlerei, welche zuerst 1755 durch die Schrift: *Moyen de devenir peintre en trois heures* bekannt wurde, und der Name Mahlerei fälschlich gegeben wird, da sie doch nichts als eine freilich sonst ungewöhnliche Illumination eines Kupferstiches ist.

Man läßt einen Kupferstich, am besten in der sogenannten schwarzen Kunst, mehrere Stunden, auch wohl einen ganzen Tag in reinem Wasser weichen. Nimmt eine durchaus blasen- und knotenfreie Glasscheibe, und erwärmet sie an einem Ofen bis zu dem Grade, daß sie über Feuer aufgelöseten Venetianischen Terpenthin flüssig erhält, welcher mit aller möglichen Gleichheit auf die Scheibe aufgetragen werden muß.

Der ganz erweichte Kupferstich wird nun mit aller Behutsamkeit und Vorsicht zwischen Servietten mittelst eines etwas starken Druckes des überflüssigen Wassers beraubt, und so auf die noch warme Glasscheibe aufgetragen, daß an keinem Orte zwischen demselben und der Scheibe einige Luft bleibe. So bald dieses geschehen ist, wird mit dem Finger leise darüber hin und her gefahren, wodurch sich alles Papier in kleinen Röllchen von dem Glase löset, und auf demselben nichts zurück läßt, als die schwarze Farbe, welche den Kupferstich ausmacht.

Ist dieses geschehen, so wird der Kupferstich mit Oelfarbe, wenn man will, ausgemahlt, jedoch so, daß man die

die Blicke und die höchsten Lichter zuerst setzet, dann die Halbtinten und dann die Schatten. Man fängt also bei dieser Art der Malerei da an, wo man bei der gewöhnlichen Art zu mahlen aufhört. G.

G l a s u r.

(Malerei.)

Diejenige Wirkung in der Oehlmalerei, welche der Künstler dann hervor bringt, wenn er auf eine schon gesetzte Farbe, mit einem etwas harten und wenig angefeuchteten Borstenpinsel, eine andere so leicht und flüchtig setzet, daß die erste Farbe durch diese zweite hindurch leuchtet.

Es kann daher nur mit denjenigen Farben glasiert werden, welche wenig Körper haben, wie die Lacke, Schüttgelb u. f. f.

Die Glasuren sind nicht selten ein vortreffliches Mittel, in ein Gemälde Harmonie zu bringen, und die Wirkungen der ersten Tinten zu sichern. Rubens und seine Schule glasierte, so zu sagen, gleich auf den ersten Zug. Selbst die Gründung des Gemäldes diene diesen Künstlern zur Tinte, welche die Glasur empfing.

Indess dürfen die Glasuren nur mit der grössten Vorsicht angewendet werden. Ist das Gemälde noch nicht recht trocken, so wird das untere Oehl durch die Glasuren durchdringen, und dieselben beschmutzen; wie überhaupt die schwarze Tinte, welche so viele Gemälde verdirbt, dem häufigen Gebrauche der Glasuren zuzuschreiben ist.

Wir fügen einige praktische Cautelen bei, welche Robin den Künstlern in Ansehung der Glasuren giebt.

Der Künstler muß sich erstlich ein Gesetz daraus machen, nie weder mit Bleiweiß noch andern mineralischen Farben, wie Zinnober, Mennige, Neapolitanisch-Gelb u. f. f. zu glasieren. Diese Farben bringen nicht nur jene die Glasuren charakterisierende Transparenz nicht hervor, sondern verändern auch durch die Luft die Tinte.

Er darf zweitens nie mit Tinten glasieren, welche mit Weiß versetzt sind, weil diese in kurzer Zeit die wenige Transparenz verlieren, welche sie hatten.

Er enthalte sich drittens auch der Ocker, wenn sie nicht außerordentlich leicht und sehr fein gerieben sind.

Er sei viertens eingedenk, daß die besten Glasuren mit leichten, aus Säften, Harzen u. f. f. gemachten Far-

ben gesetzt werden, wie z. B. die Karminé, Lacke, Schüttgelb und vorzüglich der Asphalt, sind;

ferner, daß fünftens die Glasuren von Schüttgelb, Lack, Berlinerblau u. s. f. nur dann nicht schwarz werden, wenn man sich nicht des gewöhnlichen Mahlerfirnisses, sondern weisser trocknender Oehle zu ihrer Anfeuchtung bedient. Der gewöhnliche Mahlerfirnis ist schon seiner Zusammensetzung wegen braungelb, und macht die Farben mit der Zeit noch brauner.

Ausser der Oehlmahlerei lassen sich übrigens die Glasuren auch in Mahlereien mit Gummi und Leimwasser vortrefflich anbringen. G.

G l e i c h g e w i c h t.

(Zeichnende Künste.)

Wir haben unter dem Artikel *Balancement* schon den Grundsatz desjenigen Gegenstandes angegeben, dem auch dieser Artikel gewidmet ist, und können uns daher hier bloß auf einige wenige Vorschriften einschränken, welche Künstler über diesen Theil der Kunst gaben, da auch überdies der Artikel *Ponderation*, welcher mit einem andern Worte dieselbe Sache bezeichnet, in diesem Wörterbuche nicht fehlen darf, und uns Gelegenheit geben wird, noch nicht auseinander gesetzte Umstände in Beziehung auf diesen Theil der Kunst zu behelligen.

Den Grundsatz des *Balancements*, oder des *Equilibers*, oder der *Ponderation* wird der Künstler dann ausüben, wenn er die Vorschrift befolgt, welche *Düfrenoy* ihm in Rücksicht dessen giebt. Er drückt sich hierüber also aus:

*Seu multis constabit opus, paucisue figuris,
Altera pars tabulae vacuo ne frigida campo
Aut deserta fiet, dum pluribus altera formis
Feruida mole sua supremam exsurgit ad oram.
Sed tibi sic positis respondeat utraque rebus,
Ut si aliquid sursum se parte attollit in una,
Sic aliquid parte ex alia consurgat, et ambas
Aequiparet, geminas cumulando aequaliter oras.*

„Es mag nun euer Gemählde aus vielen, oder nur aus wenigen Figuren bestehen, so darf der eine Theil derselben nie leer, entvölkert und kalt erscheinen, indess sich der andere voll von Figuren, in voller, heftiger Thätigkeit erhebt, sondern die ganze Zusammensetzung eures Gemähldeß muß sich gegenseitig so entsprechen, daß, wenn

wenn sich auf der Einen Seite irgend etwas erhebt, ihm auf der andern etwas Anderes das Gleichgewicht halte, damit eure Zusammensetzung in allen ihren verschiedenen Theilen ein richtiges Verhältniß und Gegenverhältniß darbiethe.“

Dasjenige, was dieser Vorschrift noch etwa mangeln könnte, ohnerachtet es schon dem ersten Grundsatz der Malerei zu Folge stillschweigend in derselben enthalten ist, ersetzt Mengs mit wenigen Worten, wenn er sagt: „Man verstehet unter dem Worte Equiliber oder Ponderation die Kunst, die Gegenstände mit Verstand zu vertheilen, so, daß die Eine Seite des Gemähldes nicht frei bleibe, wenn die andere allzu überladen ist; aber diese Vertheilung muß natürlich scheinen, und nie affectiert sein.“ G.

Glieder.

(Baukunst.)

In der Baukunst nennt man die kleinen Theile, woraus die Gebälke der Säulen, die Gesimse, die Einfassungen der Thüren, Fenster und anderer Oeffnungen, die Capitäler der Säulen, die Füße und Basen, zusammen gesetzt sind, Glieder. Zwar giebt es nur eine gewisse Anzahl Glieder, doch können diese so mannigfaltig zusammen gesetzt werden, daß daraus sehr verschiedene Arten von Gesimsen, Einfassungen und Füßen entstehen. Es scheint nicht schwer zu sein, Kränze und Gesimse zu erfinden, und es ist auch in der That nichts leichteres, als Glieder willkührlich zusammen zu setzen, allein hierbei mit gehöriger Ueberlegung zu verfahren, dieses ist nur das Werk eines geübten und geschmackvollen Baumeisters. Diese Kränze und Gesimse müssen nicht nur so erfunden werden, daß sie sich allezeit zu dem Gebäude und zu dem Theile desselben, wo man sie gebraucht, schicken, und dem Charakter des Ganzen, er sei Reichthum oder Pracht, oder Einfalt, entsprechen und mit ihm übereinstimmen, sondern sie müssen auch aus den Gliedern so zusammen gesetzt werden, daß sie ein schönes und angenehm in die Augen fallendes Profil machen. Wie schwer es ist, diese Regel zu befolgen, dieses bezeugen sehr viel unserer Gebäude; und daß eine geraume Zeit, viel Erfahrung und mancherlei Versuche dazu gehörten, um ein schön profilirtes Gesimse zu erfinden, dieses beweiset die Geschichte der Kunst.

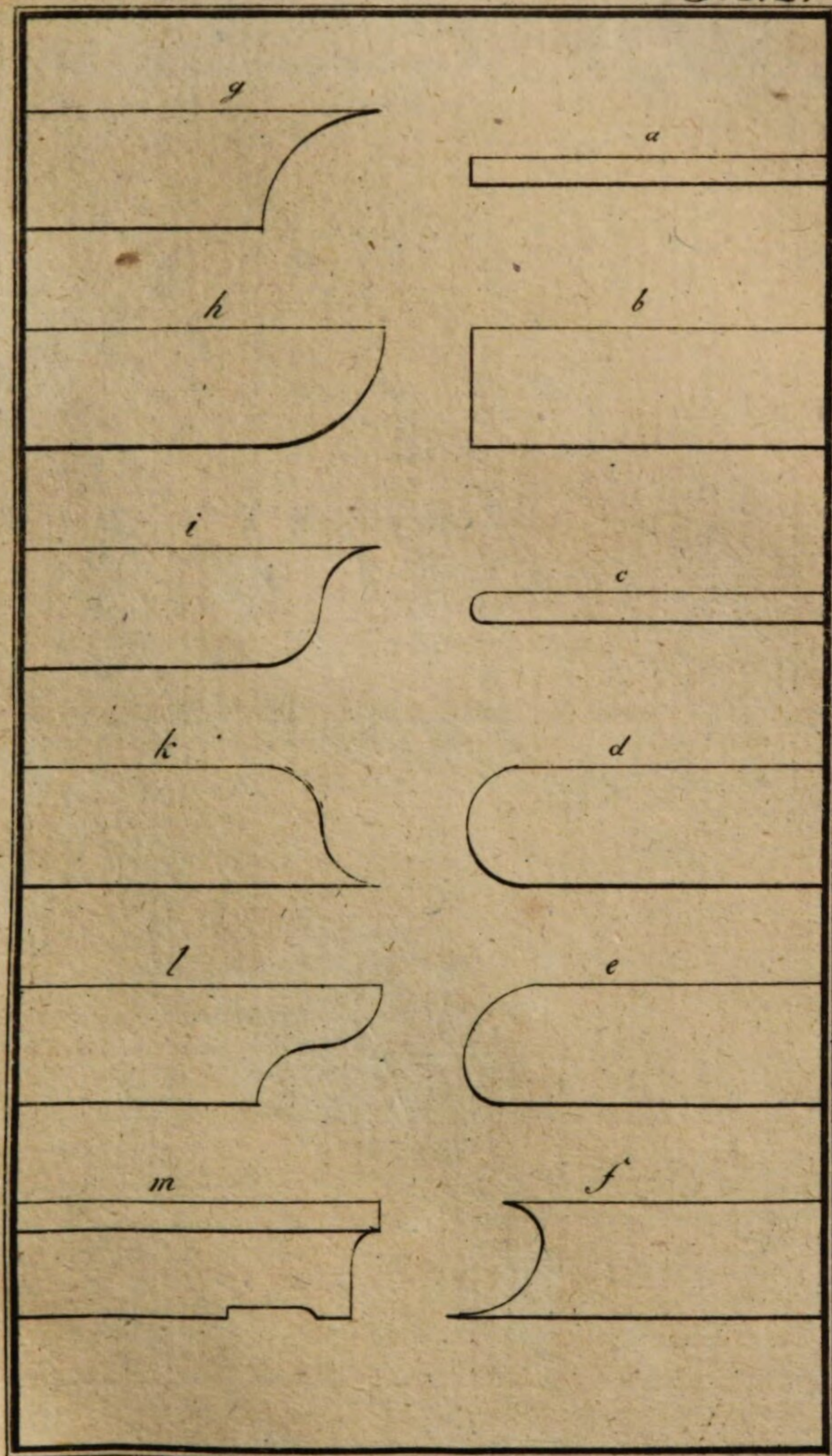
In den ältesten Zeiten, wo man noch keine vollkommenen Begriffe von den Schönheiten der Kunst hatte, bestanden die Gesimse und Kränze aus glatten viereckig gehauenen Steinen, und man bediente sich gar keiner, oder doch nur sehr weniger Glieder. Dieses finden wir in der Aegyptischen Baukunst, wo die Kränze nur aus geraden Steinen bestanden, und die Gesimse nur eine Hohlkehle hatten. Auf diese Art wurden lange Zeit hindurch die Gesimse und Kränze gemacht, und wenn wir gleich an den Indischen Gebäuden, ausser den Hohlkehlen, auch den Wulst finden, so hatte doch weder dieser, noch auch das ganze Gesimse ein schönes Profil. Dieses zu erfinden, war den Griechen aufbehalten. Denn da sie auf die unendliche Verschiedenheit in den schönen Formen der Natur aufmerksam wurden, und das Gefühl des Schönen in ihnen erwachte, so mußten sie nothwendig auch die Einförmigkeit der viereckigen Formen bei den Gesimsen und Kränzen, und die schlechte Zusammensetzung derselben empfinden. Um dieses zu verbessern, erfanden sie gewisse Zwischentheile, die so gebildet waren, daß sie der ganzen Zusammensetzung mehr Abwechslung und eine schöne Form gaben. Und hierdurch entstanden die verschiedenen architektonischen Glieder.

Man theilt die Glieder überhaupt in allgemeine und besondere ein. Die allgemeinen sind diejenigen, die bei allen Arten von Simswerken gebraucht werden, die besondern aber, die nur gewissen Theilen der Gesimse und gewissen Säulenarten eigenthümlich sind.

In Ansehung der Grösse werden die Glieder in groſse, mittlere und kleinere eingetheilt. Die, welche den sechsten Theil eines Models, und darüber, hoch sind, heißen groſse Glieder, und die, welche noch niedriger sind, als der zwölfte Theil des Models, sind die kleinen Glieder. Ihrer Form nach sind sie zweierlei Art, gerade, oder nach einer geraden Linie gebildet, und gebogene, oder nach einem Zirkelstücke ausgearbeitete. Die letztern sind entweder auswärts oder einwärts, oder halb einwärts halb auswärts gebogen. Diese Gröſsen und Formen bestimmen die verschiedenen Arten der Glieder, welche folgende sind:

- a) Der Riemen, von dem sich
- b) das Band durch seine Höhe unterscheidet;
- c) der Reif oder Stab;
- d) der Pfuhl, der, wenn er an dem Halſe einer Säule steht, der Ring heist;
- e) der gedrückte Pfuhl;
- f) die Einziehung;
- g) die Hohlkehle oder Hohlleiste;

h) der



- h) der Wulst oder Viertelstab;
- i) die Rinnleiste oder der Karniefs,
- k) die Sturzrinne;
- l) die Kehlleiste oder der Kehlstoß;
- m) die Kranzleiste oder abhängende Platte.

Die beste und einfachste Art diese Glieder zu construiren oder zu zeichnen, ist, Quadranten des Zirkels dazu zu nehmen. Auf diese Art werden ihre Krümmungen, sowohl einwärts als auch auswärts, kräftig ausgedrückt, und die Ausladung wird der Lehre Vitruv's und den Mustern der Antiken gemäß, nämlich der Höhe gleich.

Aus den angeführten Gliedern werden die Kränze und Gesimse zusammen gesetzt. Diese Zusammensetzung und der Umriss, den ein Gesims macht, heißt das Profil. Die vollkommensten Profile müssen nur aus wenig Gliedern zusammen gesetzt sein, die nach ihrer verschiedenen Gestalt und Grösse gehörig abwechseln. Die Härte der geraden Linien muß von den sanften Krümmungen der gebogenen unterbrochen werden. Lauter gerade Linien und Glieder würden dem Gesims ein steifes und kaltes Ansehn, zu viel krumme Linien hingegen ein mattes und ekelhaftes Ansehn geben. Ein gerades Glied darf also weder gleich vorher noch nachher wieder ein gerades bekommen, und ein gebogenes Glied nicht zwischen zwei andern gebogenen Gliedern liegen, sondern beide Arten der Glieder müssen mit einander abwechseln. Auf diese Art wird das Ganze weder trocken noch steif werden, sondern eine dem Auge angenehme Harmonie bekommen.

Eben so dürfen auch keine Glieder von einerlei Grösse unmittelbar über einander liegen. Die kleineren Glieder dienen nicht nur dazu, um die grossen zu trennen und sie zu bedecken, sondern sie auch auszuzeichnen und sie zu heben. In jedem Gesims muß ein vorzüglich in die Augen fallendes Glied stehen, und die übrigen müssen nur da zu sein scheinen, um es zu tragen, zu verstärken und zu bedecken. Ein solches Glied ist, zum Beispiel, der Kranzleiste im Kranze; diesen decken einer Karniefs und eine Hohlkehle, eine Kehlleiste aber und ein Wulst tragen ihn.

Es ist auch noch zu bemerken, daß die Glieder eines Gesimses so zusammen gesetzt werden müssen, daß dieses weder zu schwerfällig noch zu platt ausfalle. Geht der Vorsprung der Glieder zu weit heraus, so bekommt das Gesims ein schwerfälliges Ansehn; ist der Vorsprung aber zu gering, so wird das Gesims mager und kalt. Man wird das beste Mittel zwischen diesen beiden Extremen

treffen, wenn man den Vorsprung des Gesimses seiner Höhe gleich macht. S. Gesims.

Die Gesimse sind schon an sich eine Verzierung der Gebäude; allein um ihnen noch mehr Schmuck zugeben, erhalten die Glieder Zieraten. Dieses war schon bei den Griechen gebräuchlich, so wie es noch jetzt gewöhnlich ist, nur dass in den besten Zeiten der Kunst die Glieder einfach und sparsam verziert wurden, unter den Römern aber die Verzierungen der Glieder zunahmen, und oft so überhäuft wurden, dass man kein einziges Glied glatt liefs. Die vornehmste Regel bei der Verzierung der Glieder ist daher die, dass man alle Ueberladung vermeide, und niemals weder alle Glieder eines Simses verziere, noch auch die verzierten Glieder zu voll mache und zu sehr mit Zieraten besetze, weil dadurch ihre Form und ihr Profil versteckt, und ihr Verhältnifs gegen die übrigen Glieder verlohren geht. Um dieser Ursache willen müssen die Verzierungen nie auf die Oberfläche gesetzt, sondern aus derselben heraus gehauen werden, so, dass die höchsten Theile der Zieraten die vorige Oberfläche des Gliedes ausmachen.

Jede Verzierung muss mit allen ihren Theilen aus dem rechten Gesichtspuncte sichtbar sein, und nur auf freien Oberflächen angebracht werden. Es leiden daher die convexen Glieder nicht viel Verzierungen, weil nur der gerade vor dem Auge stehende Theil gesehen, das Uebrige aber von dem Buge des Gliedes versteckt wird. Auch die geradlinichten Glieder dürfen nur selten Schnitzwerk bekommen, weil das Auge, von unten, sie verkürzt erblickt. Am besten schicken sich daher die Verzierungen für diejenigen Glieder, die von unten hinauf ganz übersehen werden können, für den Wulst, die Hohlkehle, den Karnies und die Kehlleiste.

Die Verzierungen, die mit Schicklichkeit sich an den Gliedern anbringen lassen, sind von Blättern, Blumen, Früchten und sich dahin schickenden Thieren entlehnt. Man muss damit nach den verschiedenen Arten der Glieder, nach dem Charakter der Säulenarten und des Gebäudes, und nach dem Orte, wo Glieder angebracht sind, abwechseln, und bei jedem das Beste und Schicklichste wählen. Die Glieder des Jonischen Gebälkes dürfen nicht so reich verzieret sein, als die Glieder des Korinthischen Gebälkes, und das Dorische Gebälke muss sehr wenig verzierte Glieder haben. An einem Wohnhause oder an einem einfachen Gebäude bedürfen die Glieder keiner Verzierung, die sie aber bei einem Prachtgebäude verlangen,

Bei

Bei dem Gebrauche der Verzierungen der *Glieder* sahen die Alten dahin: daß sie den *Gliedern*, die an sich schon etwas dickbäuchig sind, als der Viertelstab, hohe Verzierungen gaben, weil sie durch das tiefe Aushauen der Zieraten ein viel leichteres Ansehen bekamen. Bei den zärtern *Gliedern* hingegen, als bei der Hohlkehle und dem Karniefs, brachten sie leichtere Zieraten an, die zwar auch deutlich in die Augen fielen, aber doch nicht tief aus dem *Gliede* heraus gehauen werden durften. An dem Kranze waren die Verzierungen stark ausgedrückt, damit sie sich, wegen der Höhe, in welcher dieser Theil des Gebälkes sich befand, in der Entfernung desto besser ausnehmen konnten. Am Säulenfusse und am Postamente aber wurden die Verzierungen leichter und flacher gearbeitet, weil sie dem Auge nahe sind. *St.*

Glissicato.

(*Musik.*)

Bezeichnet einen sanft - hingleitenden Vortrag. Soll dieser in der Ausführung gehörig beobachtet werden können, so müssen mehr gebundene und gleichartige, als punctierte und stakkierte Noten oder Sforzato's und weitläufige Sprünge angebracht sein. Bei geigenartigen Instrumenten, die vor andern im Allgemeinen so auch hier viel voraus haben, drückt sich *Glissicato* eben so leicht als schön durch eine kleine Entfernung des Bogens vom Stege aus. *B.*

Glykonisch.

(*Dichtkunst.*)

Glykonische Verse werden diejenigen kurzen Verse genannt, welche aus einem Spondäus, einem Choriambus und einem Jambus, oder an dessen Stelle einem Pyrrhichius bestehen.

— 1 — — — — 1 — — —
Sic te Di - va po - tens Cy - pri
Ven - to - rum - que re - gat pa - ter.

Horaz bedienet sich desselben allemahl nur mit Versen vermischt, welche noch einen Choriambus mehr haben; und fängt entweder eine Strophe, welche aus zwei Versen besteht, mit diesem Sylbenmaasse an, oder beschließt mit demselben eine, welcher er vier Verse gab. *G.*

G o l d.

(Mahlerei.)

Unwissenheit in der Kunst, Eifersucht zu glänzen, und ein ungebildeter Geschmack waren die Quellen der Einführung des Goldes in der Malerei.

Der Papst Sixtus IV. zog zur Verzierung seiner Capelle verschiedene Maler aus Florenz nach Rom. Cosmus Roselli, welcher seine eigene Schwäche fühlte, aber vor Begierde brannte, seine Nebenbuhler zu übertreffen, wollte durch den Glanz seiner Farben bloß die Augen blenden, da er Verstand und Herz zu interessiren nicht vermochte. Er brachte daher die lebhaftesten, schneidendsten Farben an, und erhöhte ihren Glanz durch Gold*).

Der Papst wurde von seinen glänzenden Gemälden bezaubert, und verlangte von den andern Künstlern, daß sie Roselli's Manier nachahmen sollten.

Pinturicchio, einer von ihnen, ging hierin noch weiter. Er machte verschiedene Verzierungen seiner Gemälde in Relief, und vergoldete sie. Die Gebäude, die in seinen Stücken vorkommen, sind auf denselben wirklich so erhaben gearbeitet, als auf den Basreliefs.

Michel Angelo scheint wirklich auch die Absicht gehabt zu haben, in seinen Gemälden in der Capelle Sixtina, wie Roselli, Gold anzubringen; da ihn aber der Papst zur Vollendung dieser seiner Werke sehr ungestüm trieb, und ihm sogar drohete, wenn sie zu einer gewissen Zeit nicht fertig wären, ihn von dem Gerüste hinab zu stürzen, so unterblieb diese barbarische Verzierung nur aus Mangel an Zeit.

Raphael befolgte, wie sein Lehrer Perugino, in seiner Jugend nicht nur den von Roselli eingeführten Geschmack, sondern ahmte in seiner Theologie, welche er ohngefähr in seinem zwanzigsten Jahre malte, sogar dem Pinturicchio nach. Die Engel und Cherubim sind in diesem Gemälde mit erhoben gearbeiteten und vergoldeten Strahlen umgeben. Bei reiferen Jahren aber fühlte er das Widernatürliche und Geschmacklose dieser beiden Manieren; seine Schüler und Zeitgenossen folgten seinem

*) Der Verfasser dieses Artikels sah ein einziges Gemälde in dieser Manier, von einem unbekannten Meister, welches der Hr. Prof. Seydlitz in Leipzig besitzt, und bei seinen übrigen Vorzügen auf den ersten Blick eine nicht unangenehme Wirkung macht.

nem Beispiele, und es wurde in keinem Gemälde wieder Gold gesehen. G.

G o t h i f c h.

(Schöne Künste. Baukunst. Zeichnende Künste.)

Den Beinamen Gothisch giebt man, ob mit Recht oder Unrecht, gilt hier gleich, jedem Werke der Kunst, in welchem zweckloser, steifer, frostiger oder überspannter Schmuck angebracht ist; ein Schmuck, bei welchem weder auf Schönheit der Form, noch Richtigkeit der Verhältnisse gesehen worden ist.

Man trug diesen Ausdruck von dem unter dem Namen Gothisch satksam bekannten Style in Werken der Baukunst auf andere Künste über, wobei man durch den stillen Tadel, der in diesem Ausdrucke liegt, zur Genüge zu erkennen giebt, daß man für das Grose und Erhabene, und wenn der Ursprung dieses Styles richtig angegeben ist, nach Maafsgabe des Ortes und der Zeit wahrhaft Zweckmäfsige in den Werken der Gothischen Baukunst, nicht so viel Gefühl hat, als sie zu richtiger Beurtheilung derselben bedürfen. Der Hr. Hauptmann von Blankenburg hat dieß in seinem Zusatze zu dem Artikel Gothisch weiter aus einander gesetzt.

In den bildenden Künsten ist Härte und Magerkeit der Form, Grellheit des Tones der Farbe, gänzliche Verlassung der Natur, und Mangel an allem Ausdruck der Charakter des Gothischen. Die Figuren sind kurz, die Haare ohne Leichtigkeit, die Draperieen ohne Weichheit. Die lebendig sein sollenden Figuren waren eben so ohne Bewegung, Geist und Leben, wie diejenigen, mit welchen die Leichensteine bedeckt wurden. Steife Stäbe mit Blättern waren Bäume.

Um diesen Styl ganz kennen zu lernen, muß man die kleinen Gemälde betrachten, mit welchen nicht selten alte Handschriften ausgeschmückt sind.

Aber dieser Styl ist nicht wahrhaft Gothisch; er ist der Styl aller Völker, welche erst anfangen, die Künste zu betreiben. Die Aegyptier, Hetrurier, Griechen u. a. hatten in der frühesten Jugend der Kunst im Grunde eben diesen Styl, und ihn haben schon jetzt alle uncultivierte Völker.

Selbst als die Künste in Italien schon einige Fortschritte gemacht hatten, blieb ihnen noch immer etwas von diesem sogenannten Gothischen Geschmacke zurück. Die Werke des Leonard da Vinci, Perugino und selbst die frühern des Raphael zeigen noch einige Spuren von dem-

demselben. Michel Angelo war der erste, der ihn ganz und durchaus verließ; aber er verfiel in dem Kampfe gegen diesen Fehler in den entgegen gesetzten. Um nur die Gothische Magerkeit, Dürftigkeit und Leblosigkeit zu vermeiden, überlud er die Formen, übertrieb er die Bewegungen, spannte er jede Muskel oft gewaltthätig an, und selbst diejenigen, welche der Natur der Bewegung nach unthätig bleiben mußten. G.

G ö t t e r l e h r e.

(Bildende Künste.)

Die Götterlehre der Griechen und Römer biethet dem Künstler Stoffe dar, welche der Kunst am günstigsten sind. Ohne diese schöne Religion der Alten hätten wir das hohe Ideal der darstellenden Künste vielleicht nie kennen gelernt.

Die Geschichte gewähret dem Künstler Menschen; aber die Mythologie der Alten hohe, überirdische Wesen, in die schönsten, lieblichsten Formen gekleidet; und selbst die schrecklichsten Gottheiten, die Furien, nahmen schöne Formen an, wenn sie den Griechischen Künstlern erschienen. Durch sie gebildet, konnten die neuern Künstler das Schöne, Hohe, Göttliche in der Kunst erreichen, welches ihnen, da unsre Religion nur für das Herz und nicht für die Phantasie, und folglich den Künsten nicht vortheilhaft ist, vielleicht nie vorgeschwebt hätte.

Es kann die Absicht dieses Artikels nicht sein, den Künstlern den ganzen Umfang der Mythologie der Alten zu lehren; noch weniger ist es die Meinung des Verfassers, daß sich die Künstler bei den Darstellungen ihrer mythologischen Figuren mit den wenigen geist- und leblosen Zügen begnügen sollen, welche er in folgendem alphabetischen Verzeichnisse nach Winkelmanns Anleitung von denselben aufzeichnete.

Eine trockene Kenntniß von den Eigenthümlichkeiten, welche die alten Künstler den verschiedenen Gottheiten gaben, ist eine nur sehr schwache Stütze des Künstlers; er wird bei ihrer Beobachtung nicht gegen das Uebliche fehlen; dieß wird aber auch das einzige Verdienst seiner Figur sein.

Um eine wahrhaft göttliche Figur darzustellen, muß der Künstler von dem Geiste selbst beseelt werden, welchen die Dichter des Alterthums, vorzüglich aber Homer, den Gottheiten gaben, muß er von den großen, erhabenen Ideen

Ideen entflammt werden, welche, nur den feinsten Augen sichtbar, in den Schilderungen dieses göttlichen Dichters liegen. Diese Lectüre nähre und bilde seinen Geist, diese befruchte seine Einbildungskraft, und erhebe seine Seele zu grossen, schönen Gedanken. Ohne diese Erhöhung, Beseelung und Begeisterung seiner Phantasie wird er bei der genauesten körperlichen Charakteristik nichts als die todte Larve einer Gottheit darstellen.

Ist seine Phantasie mit den grossen, edeln, erhabenen Bildern jenes Sängers erfüllt, dann diene ihm beigefügte kurze Charakteristik der Darstellungen der Gottheiten zu einem schwachen Leitfaden, der ihn vor Verirrungen von dem Ueblichen sichern wird, indem sie die ihm etwann entfallenen Eigenhümlichkeiten der göttlichen Figuren seinem Gedächtnisse wieder zuführt.

AESKULAP. Die Alten verehrten ihn oft bloss unter der Gestalt einer Schlange, weil sie glaubten, die Schlange erneuere mit ihrer Haut zugleich ihre Gesundheit und Jugend.

Wenn die Künstler ihn aber unter der menschlichen Gestalt darstellten, so gaben sie ihm bisweilen einen Bart, bisweilen aber nicht. An seiner Seite stand seine Tochter, *Hygiea*, die Gesundheit.

Auf seiner Stirn erheben sich die Haare, und fallen auf der einen Seite wieder herunter, wie auf der Stirne des Jupiter. Aeskulap aber hat kleinere Augen, und ältere Züge als Jupiter; der Bart der Oberlippe unterscheidet sich besonders dadurch von dem des Jupiter, dass jener mehr einen Bogen umschreibt, und die Winkel des Mundes bedeckt, dieser aber sich um die Winkel des Mundes drehet, und sich mit dem Barte des Kinnes vereinigt.

Der Gott in seinem berühmtesten Tempel zu Epidaurus sass auf einem Throne, hielt in der einen Hand einen Stab, und legte die andere auf einen Drachen. Neben ihm lag ein Hund. Oft charakterisierte man ihn bloss mit einem Stabe, um welchen eine Schlange gewunden war, und stellte bisweilen einen Hahn, das Bild der Wachsamkeit, neben ihn.

AMAZONEN. Sie kommen in der Geschichte der Heroen vor, und gehören also unter die mythologischen Figuren.

Ihr Kopfsputz ist der bekannte Korymbos, d. h. ihre Haare sind auf dem Wirbel in einen Knoten gebunden. Ihr Busen ist jungfräulich, mit noch nicht aufgebrochener Warze. Ein Charakter, welchen diese strengen Jungfrauen mit allen Göttinnen gemein haben. Ihr Gürtel sitzt, wie der der Krieger, unmittelbar über den Hüften, und nicht,

nicht, wie ihn die Griechinnen gewöhnlich trugen, (die Sabinerinnen auf einem Basrelief des Polydor ausgenommen) unter den Brüsten.

APOLLO. In ihm sonderlich, spricht Winkelmann, ist der höchste Begriff idealischer männlicher Schönheit gebildet; in ihm findet sich die Stärke vollkommener Jahre mit den sanften Formen des schönsten Frühlings der Jugend vereinigt. Diese Formen sind in ihrer jugendlichen Einheit groß, und nicht wie an einem in kühlem Schatten gehenden Lieblinge, und welchen die Venus auf Rosen erzogen, sondern einem edeln und zu großen Absichten gebornen Jünglinge gemäß: daher war Apoll der Schönste unter den Göttern. Auf dieser Jugend blühet die Gesundheit, und die Stärke meldet sich, wie die Morgenröthe zu einem schönen Tage.

Kallimachus giebt uns in seiner Hymne auf den Apoll folgende Schilderung von ihm:

Golden ist das Gewand Apollons, und golden die
Spange,

Und die Leier, der Köcher, und golden der Lyktische
Bogen;

Golden sind seine Sohlen; an Gold und an jeglichem
Reichthum

Hat er Ueberfluß. — —

Auch ist er ewig schön, und ewig ein Jüngling,
und nie wächst

Selbst der zarteste Bart auf seinen blühenden Wan-
gen,

Und sein lockichtes Haar träufelt itäts von duftendem
Balsam.

Von dem Reichthume seiner Bekleidung kann aber, wie mich dünkt, nur dann in der Malerei Gebrauch gemacht werden, wenn er vorzüglich als Gott der Sonne aufgeführt wird.

Als Gott der Dichtkunst oder als Anführer der Musen muß weniger Reichthum angewendet, und ihm nur eine goldene Leier gegeben werden. Als solchen finden wir ihn auf einem Herkulanischen Gemälde, wo er, wie der Lycische Apoll, den Lucian beschreibt, hinterwärts gebeugt ist, und mit der rechten Hand seinen Kopf stützt, und in der linken, statt des Bogens, welchen die von Lucian beschriebene Statue hatte, eine Leier mit elf Saiten hält. Sein Kopf ist mit einem Lorber bekränzt, und ein Lorberzweig liegt zu seiner rechten. Er ist nur mit einem einfachen Tuche bekleidet, dessen eines Ende ihm über die rechte Schulter hängt, und bis auf seine Brust herunter fällt. Diese Draperie ist grün.

Der

Der Charakter des Apollo als Hirt ist Wohlthätigkeit und Güte. Denn als Apollo die Herden Admets weidete, spricht der eben angeführte Hymnendichter:

O, gar bald wird die Rindertrift voll; die weiden-
den Ziegen

Unter Schafen irrend, auf die er segnend hinab-
blickt,

Mangeln der Säuglinge nicht; den Schafen strot-
zen die Euter.

Alle die unfruchtbar waren, werden nun Mütter
von Lämmern,

Die nur Eines gebahr, gebiehet alsbald ihrer
zween.

Der Ausdruck seines Gesichtes muß also von dem im Belvederischen Apoll ganz verschieden, und so fein, wie er an der Statue der Villa Ludovisi ist.

Hinter dem Steine, auf welchem diese Statue sitzend dargestellt ist, liegt ein krummer Hirtenstab.

Apoll hat in einigen Statuen, z. B. der Capitolinischen, wo er sich nachlässig an einen Baum lehnt, und einen Schwan zu seinen Füßen hat, und drei andern in der Villa Medici, viel Aehnlichkeit mit dem Bacchus.

Nur Apoll und Bacchus haben die Haare über die Schultern herab hängen; als Hirtengott allein sind sie hinterwärts des Wirbels zusammen gebunden. Diesen Kopfputz der Männer nannten die Griechen, wie Winkelmann behauptet, Krobylos.

BACCHUS. In ihm ist die idealische Jugend, von verschnittenen Naturen genommen, mit männlicher Jugend vermischet gebildet, und in dieser Gestalt erscheint er in verschiedenem Alter bis zu einem vollkommenen Gewächse, und in den schönsten Figuren allezeit mit feinen und rundlichten Gliedern, und mit völligen und ausschweifenden Hüften des weiblichen Geschlechtes. Die Formen sind sanft und flüßig, wie mit einem gelinden Hauche geblasen, fast ohne Andeutung der Knöchel und Knorpel an den Knien, so wie diese in der schönsten Natur eines Knabens und in Verschnittenen gebildet sind.

Das Bild des Bacchus ist ein schöner Knabe, welcher die Grenzen des Frühlings des Lebens und der Jünglingschaft betritt, bei welchem die Regung der Wollust wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen anfängt, und welcher, wie zwischen Schlummer und Wachen, in einem entzückenden Traume halb versenkt, die Bilder desselben zu sammeln, und sich wahr zu machen anfängt: seine Züge sind voller Süßigkeit, aber die fröhliche Seele tritt nicht ganz ins Gesicht.

Wer

Wer erkannte in dieser Schilderung nicht den Griffel des unsterblichen Winkelmann!

Diese Heiterkeit der Seele gaben die Alten dem Bacchus auch dann, wenn sie ihn als Besieger von Indien darstellten, wie auf einem Altar in der Villa Albani. Die Figur desselben in eben dieser Villa ist mit einem Mantel bekleidet, der den Gott bis an die Geschlechtstheile bedeckt, und über den Ast eines Baumes geworfen ist, welchen Epheu und eine Schlange umwindet.

Als Verbreiter seiner Wohlthaten über die Welt ist er mit einer Leopardenhaut bekleidet; seinen Wagen ziehen Tiger; sein Kranz ist von Epheu; Epheughirlanden dienen ihm zu Zügeln, und sein Scepter, der Thyrsus, ist mit Epheu umwunden.

CENTAUR. Die Haare des Centaur Chiron auf dem Herkulanischen Gemälde hängen über die Stirn herab, ohne sie jedoch zu bedecken. Sein Kopf ist mit einem Kranze von länglichen Blättern, die den Blättern des Sauerampfers gleichen, umwunden. Er hat einen Bart. Die menschlichen Formen an ihm sind schön, die von der Pferdenatur sind es weniger.

Die Ohren des Centauren sind oben etwas groß, und nähern sich mehr denen des Pferdes, als des Menschen. Sein Rücken ist, um den Jäger in ihm anzudeuten, mit einer Haut bedeckt, die über der Brust zusammen geknüpft ist.

CERES. Auf den Münzen der Städte Griechenlands und Siciliens war in dem Kopfe dieser Göttin die höchste Schönheit ausgedrückt. Sie ist mit Aehren und Blumen bekränzt, und hat eine hohe Kopfbinde, ähnlich der der Juno. In ganzen Figuren gab man ihr Aehren und Mohnstängel in die Hände. Den starken Busen, den ihr neuere Künstler gaben, ertheilten die Alten nie einer Göttin.

CIRCE. Homer schildert uns diese Göttin nur im Allgemeinen von ihrer gefährlichen, fürchterlichen Seite, und charakterisiret sie nur durch schöne krause Haare. Der Verfasser der Argonautika, welche dem Orpheus zugeschrieben werden, giebt in seiner kurzen Schilderung derselben eine wahrhaft mahlerisch-erhabene Idee. „Sie nahete sich, spricht er, dem Schiffe, und alle wurden bei ihrem Anblick von Schrecken gerührt. Ihre Haare ragten auf ihrem Kopfe hoch empor, und glichen den Strahlen der Sonne, und die Schönheit ihres Antlitzes blitzte wie das Feuer.“ — Man erinnere sich hierbei der großen Idee, welche Correggio in seiner Nacht (man sehe den Artikel Gedanken) ausführte.

CYKLO-

CYKLOPEN. Die Dichter des Alterthums machen schreckliche Schilderungen von ihnen. Man höre nur den Kallimachus:

Und die Nymphen erzitterten, da sie die Schreck-
nisse sahen,

Groß, wie die Gipfel des Ossa, und nur ein ein-
ziges, schrecklich

Funkelndes Auge, gleich einem runden, vierhäu-
tigen Schilde

Unter der Augenbraune —
und weiter unten:

— — — selbst erwachsene Töchter der
Götter

Können nie die Cyklopen ohn' Entsetzen und
Schäuder erblicken.

Ihre Erscheinung diente selbst im Himmel zu einem Schreckbilde.

Aber die Natur der bildenden Künste verbiethet dem Künstler die Schilderungen der Dichter, welche nicht die Phantasie, aber das Auge gar sehr beleidigen würden, in seinem Werke auszuführen, welches auch der Verfertiger eines Herkulanischen Gemäldes beobachtete. Sein Polyphem, auf einem Felsen sitzend, mit einer Leier in der Hand, ist kein Riese, sondern nur gegen den kleinen Amor gehalten, der von einem Delphin über den Wellen getragen ihm einen Brief von der Galathea bringt, von großer Gestalt und den Proportionen der Heroen. Die Formen seines Körpers sind von denen des Apollo und von plumper Schwerfälligkeit gleich weit entfernt.

Das der bildenden Kunst sehr anstößige Eine Auge ist einer andern Schilderung zu Folge, die uns Servius überliefert hat, glücklich vermieden worden. Diese andere Schilderung giebt den Cyklopen drei Augen, deren eines auf die Mitte der Stirne gestellet ist, welches letztere weniger bemerkbar ausgedrückt ist.

DIANA. Der Wuchs dieser Göttin ist zarter und schwächer, als der der Juno und Pallas; sie hat die Charaktere der Jungfrauschaft, ohne jedoch die Schüchternheit derselben zu haben, in höherem Grade als die übrigen Göttinnen, besitzt alle Reitze der Schönheit, ohne sich derselben bewusst zu scheinen; ihr lebhafter kühner Blick erstreckt sich weit von ihr auf die zu erjagende Beute hin.

Gewöhnlich wird sie mitten im Laufe dargestellt, mit Bogen und Pfeilen bewaffnet, und bekleidet mit einem aufgeschürzten Jagdgewande; ihr Kopfputz ist der gewöhnliche Korymbos.

Ihre

Ihre Waffen, ihr Gürtel und Wagen, welchen Hirsche an goldenen Banden geleitet ziehen, sind von Gold.

Das Stirnband und der halbe Mond auf ihrer Stirn ist ein Schmuck, den ihr erst die neuern Künstler gaben.

FAUNEN. Siehe weiter unten Satyrn.

FURIEN. Vorzüglich bei den Darstellungen dieser Gottheiten bewiesen die neuern Künstler, wie viel ihnen von dem wahren Künstlergeist und Künstlergeschmack fehle. Sie erschöpften bei denselben alle Charaktere der Hässlichkeit, und stellten sie unter der Form alter Weiber in gräßlicher Magerkeit dar; die Farbe ihrer Haut ist so abscheulich, als ihre Form.

Schon die Delicateffe, welche die Griechen in die Benennung dieser fürchterlichen Gottheiten legten (sie nannten sie Eumeniden, die Wohlwollenden), läßt uns auf die Form schließen, welche ihnen die alles schön darstellenden Künstler unter ihnen gegeben haben werden. Sie stellten sie unter der Gestalt schöner, junger Mädchen dar; bisweilen waren Schlangen in ihre Haare verflochten, bisweilen auch nicht. Bloß Schlangen und brennende Fakkeln in den Händen bezeichneten die Schrecklichkeit derselben.

GRAZIEN. Die schönsten Figuren der Grazien, die wir noch aus dem Alterthum besitzen, befinden sich in dem Pallaße Ruspoli. Ihre Köpfe sind ohn allen Schmuck, und die Haare mit einer dünnen Schnur um den Kopf herum gebunden, und an zwei Figuren derselben hinten gegen den Nacken zusammen genommen. Die Miene derselben sagt Winkelmann, deutet weder auf Fröhlichkeit, noch auf Ernst, sondern bildet eine stille Zufriedenheit, die der Unschuld der Jahre eigen ist.

Ein einziges Monument, welches ein Hetrurisches Werk ist, und sich in der Villa Borghese befindet, stellet dieselben bekleidet vor.

HERKULES. Der jugendliche Herkules biethet auf den geschnittenen Steinen Formen und Züge dar, welche den Unterschied des Geschlechts fast zweideutig lassen; wie, setzt Winkelmann hinzu, nach der Meinung der mit ihrer Gunst willfährigen Glycera, (*Athen. Deipn. Lib. XIII. p. 605. D.*) die Schönheit eines jungen Menschen sein sollte. Mehrentheils aber wächst dessen Stirn an mit einer rundlichen feisten Völligkeit, welche den Augenknochen wölbet und gleichsam aufblähet, zu Andeutung seiner Stärke und Arbeit in Unmuth.

Der noch sterbliche Herkules wird mit allen Ausdrücken unerschütterlicher Stärke, einem dicken Halse, kurzem, krausem Haar, kräftigen Muskeln u. s. f.; der vergötterte aber so dargestellt, daß Muskeln und Seh-

Sehnen wenig und kaum sichtbar sind. Seine Keule, welcher bisweilen auf geschnittenen Steinen ein Bogen beige-fügt ist, und seine Löwenhaut macht das allgemein Kenntliche desselben aus.

HÖREN. Die Griechen verehrten unter diesem Namen die Göttinnen der Jahreszeiten. Sie sind die Gefährtinnen der Grazien, deren Schönheit und auch bisweilen deren Blöße sie haben. Gewöhnlich werden sie tanzend vorgestellt, mit kurzem, nur bis an die Kniee gehendem Gewande, und einem Kranze von Palmblättern.

Anfänglich kannten die Griechen nur zwei, dann drei, und endlich vier Horen; diese Zahl derselben ist auf einer Urne der Villa Albani vorgestellt, und zwar in verschiedenen steigenden Altern, mit langen Kleidern und ohne Palmenkränze.

JUNO. Ist auch ohne Diadem an ihrem gebietherischen Munde und den grossen, rundlich gewölbten Augen, die ihr mit dem Jupiter und Apoll gemein sind, kenntlich. Ihr Wuchs ist grösser und stolzer, als der Wuchs aller andern Göttinnen. Ihr Stolz ist in einer Statue von Balthasar Permoser, im Reichelischen Garten zu Leipzig, vortrefflich ausgedrückt.

Der schönste antike Kopf von ihr, ist der kolossalische in der Villa Ludovisi, die schönste Statue von ihr im Palast Barberini.

JUPITER. Der Ausdruck im Gesichte des Jupiter ist im Allgemeinen Güte mit ernster Majestät, da blosser Ernst der Ausdruck des Pluto ist. Seine Haare erheben sich über der Stirn, und beugen sich seitwärts, in einen engen Bogen gekrümmt, in starken Büscheln herunter, und bedecken ihm die Ohren. Obgleich seine Seitenhaare länger als die des Pluto, Neptunus, Aeskulapius sind, so fallen sie doch nicht, wie die Haare dieser, in Locken, sondern wallen wellenförmig herab, und haben einige Aehnlichkeit mit der Mähne des Löwen.

Des Künstlers grösste Sorge sei, selbst im strafenden Jupiter das Vollkommene der Schönheit mit furchtbarer Grösse zu vereinigen, und herrschende Güte, welche dem grössten der Götter angemessen ist, in einigen Zügen durchschimmern zu lassen. Verfehlet er diese Charaktere, so wird ihm niemand seinen bärtigen, starken Mann, wenn er auch einen Adler bei sich, und Donnerkeile in der Rechten hätte, für einen Jupiter anerkennen.

MARS. Im ganzen Alterthume, sagt Winkelmann, findet sich kein Mars, an welchem das geringste Fäserchen die Stärke, die Kühnheit und das Feuer ausdrücke, wel-

ches ihn erreget. Er ist ein schöner Jüngling, nur männlicher als Apoll.

Die schönsten Figuren von ihm sind die sitzende in der Villa Ludovisi, und die stehende auf einem der zweien schönen Leuchter von Marmor im Pallast Barberini. Sie sind in ruhiger Stellung und Handlung vorgestellt. Eben so findet man ihn auch auf Münzen und geschnittenen Steinen. Wenn aber auf andern Münzen und Steinen ein Mars mit einem Barte vorgestellet ist, so ist Winkelmann geneigt, ihn für den Enyalios der Griechen, welcher der Gehülfe ihres Ares war, zu halten.

MEDUSA. In ihr gaben die Künstler des Alterthums wieder einen Beweis, wie wenig sie die Schilderungen der Dichter achteten, wenn Formen der Häßlichkeit der Gegenstand derselben waren. Medusa, die einzige der Gorgonen, von der wir einen Kopf aus dem Alterthum besitzen, ist auf einigen geschnittenen Steinen von hoher Schönheit. Am schönsten aber ist der, welchen die Statue des Perseus im Pallast Conti in der Hand hält.

MERCURIUS. Schön und jung wie Mars, aber männlicher als Apoll. Auf einigen Hetrurischen Werken, z. B. auf einem Altar im Capitolio, auf einem andern in der Villa Borghese, hat er einen spitzigen und vorwärts gekrümmten Bart, und seinen Schlangensab in der Hand. Auf andern Hetrurischen Steinen findet man ihn mit einem Helm auf dem Kopfe, und mit einem kurzen, sichelförmigen Schwerte, wodurch der Künstler auf die Tödtung des Argus deuten wollte. In einigen Darstellungen ist sein Kopf mit der Schale einer Schildkröte bedeckt.

Er zeichnet sich durch kurze krause Haare, und durch eine besondere Feinheit im Gesichte aus.

MORS. Homer schildert den Tod als den Bruder des Schlafes, den man unter der Gestalt eines schönen Genius abzubilden gewohnt war.

Die Künstler faßten die von Homer gegebene Idee auf, und stellten den Tod seinem Bruder Schlaf ähnlich vor.

Auf einem Sarkophag, den Bellori bekannt machte, stehet er aufrecht, er hat Flügel, und die Beine kreuzweis über einander gelegt, um den Zustand der Ruhe anzuzeigen. In der Neigung seines Kopfes ist Ausdruck der Traurigkeit. Er stützet sich auf die Fackel des Lebens, die ausgelöscht und umgekehrt auf die Brust eines Todten gestemmt ist. Bei dem Todten ist ein Schmetterling, das Symbol der von ihm gewichenen Seele.

Auf einem geschnittenen Steine ist Mors gleichfalls mit Flügeln vorgestellt. Er hält einen Aschenkrug, und schüttelt

telt mit der andern Hand seine Fackel, um sie auszulöschen; neben ihm kriecht ein Schmetterling auf der Erde.

Man sehe Lessings Abhandlung: Wie die Alten den Tod gebildet.

NEPTUNUS. Auf Münzen der Stadt Posidonia hält Neptun seinen dreizackigen Scepter, wie eine Lanze, im Begriff zu stoßen, und ist, wie Jupiter, nackend, außer daß er sein zusammen genommenes Gewand über beide Arme geworfen hat, als wenn ihm dasselbe statt eines Schildes dienen sollte.

Die einzige Statue, die wir noch von ihm besitzen, befindet sich in der Villa Medicis zu Rom. Seine Bildung ist von der Bildung des Jupiter etwas verschieden, denn der Bart ist krauser, und ein Unterschied in dem Wurf der Haare, die sich von der Stirn erheben, nach Winkelmann. Sein Kopf, sagt Ramdohr, hat viel vom Charakter eines Jupiter, aber weniger Majestät.

PALLAS. Ein Bild jungfräulicher Züchtigkeit, sagt Winkelmann, welche alle weibliche Schwäche ausgezogen, ja die Liebe selbst besieget, hat die Augen mässi- ger gewölbet, und weniger offen, als Juno; ihr Haupt erhebet sich nicht stolz, und ihr Blick ist etwas gesenkt, wie in stiller Betrachtung, ihre Haare sind insgemein lang von dem Kopf abgebunden, und hängen unter dem Bande länger oder kürzer in langen Locken reihenweis herunter. Ihr Wuchs ist weder so majestätisch, wie der der Juno, noch auch so schlank, wie der Wuchs der Diana; er ist vollendet, in einem reifen Alter. Im Allgemeinen giebt man der Pallas längere Haare, als andern Göttinnen, und entblößet nie mehr von ihrem Busen, als die rechte Brust.

Auf einer Griechischen silbernen Münze ist ihr Helm auf beiden Seiten mit Flügeln geschmückt. Die schönste Statue von ihr ist in der Villa Albani.

PAN. Auf einer sehr schönen silbernen Münze des Königes Antigonus fand Winkelmann einen alten bärtigen Kopf, dessen Haare nicht in krausen Locken, sondern in geraden Strippen hängen; über der Stirn fällt ein Schopf Haare herunter, wie er an einigen komischen Larven aufwärts stehet; der obere Augenknochen machet eine gekrümmte Caricatur, welche diesen Larven auch gewöhnlich ist. Ein Kranz von Epheu umgiebet diesen Kopf, welcher, spricht er, (aus einigen an dieser Stelle angeführten Gründen) vermuthlich den Gott Pan vorstellet. Er hat ein ernsthaftes, strenges Wesen, mit einem zottigen, strupfichten Barte, wodurch er von dem Silen unterschieden ist, welcher allezeit eine heitere und stille Miene, und entweder einen krausen Bart, wie dessen Statue in der Villa

Borghese, oder einen sanft geschlängelten, und außerdem spitzige Ohren hat. Jener Kopf auf der Münze hat die dem Pan sonst gewöhnlichen Widderhörner nicht.

Nicht immer wurde Pan mit Ziegenfüßen gebildet; eine Griechische Inschrift spricht von einer Figur desselben, deren Kopf einem gewöhnlichen Pan mit Ziegenhörnern ähnlich war, der Leib und die Brust war wie die des Herkules gestaltet, die Füße, wie die des Mercurius geflügelt.

Eine Arkadische Münze stellet ihn unter den Zügen eines schönen, jungen und unbärtigen Mannes dar. Bloß der krumme Knotenstock in seiner Hand, und die ihm zur Seite liegende siebenröhrige Flöte zeigt in ihm den Gott an; sein Kopf ist edel, alle seine Glieder menschlich gestaltet und schön proportioniret.

Die Aegipane, untere Waldgottheiten, haben eine Habichtsnase, ein breites und dickes Gesicht, lange Ohren, Hörner und Bocksfüße.

PARCEN. Catullus beschreibt sie mit bebenden und zitternden Gliedern, in betagtem Alter, mit runzlichtem Angesicht, gebeugtem Rücken, und einem strengen Blicke. Die Darstellungen der Künstler biethen ganz das Gegentheil von dem dar.

Gemeiniglich finden sich dieselben bei dem Tode des Meleager; sie sind schöne Jungfrauen, mit oder ohne Flügeln auf dem Haupte, und unterscheiden sich durch die ihnen eigenen Attribute. Die eine schreibt allezeit auf eine Rolle. Zuweilen siehet man derselben nur zwei.

Nach dem Pausanias wurde Venus die älteste Parce genannt; ein entscheidender Grund gegen jeden Zug der Hässlichkeit in ihren Formen.

PLUTO. Hat im Allgemeinen, wie sein Bruder Neptun, mit dem Jupiter viel Aehnlichkeit, nur unterscheidet er sich von dem letztern durch den Charakter der Ernsthaftigkeit. Auf einem der Gemälde des Nasonischen Grabmahls ist sein Kopf mit einem Theile des Mantels bedeckt; gemeiniglich ist er an dem *Modius* oder Scheffel auf dem Kopfe kenntlich. Der kolossalische Kopf im Pallaste Giustiniani, ein anderer in der Villa Mattei, welche beide dem donnernden Jupiter sehr gleichen, und deren letzterer vom Spence *Jupiter terribilis* genannt wurde, werden von Winkelmann für Köpfe des Pluto gehalten. Die Haare an diesen Köpfen hängen über die Stirn herunter, da sich die Haare Jupiters von der Stirn erheben. Der Pluto der Griechen und der Serapis der Aegyptier ist ein und derselbe Gott.

PROSERPINA. Die Schönheit ihres Kopfes, auf zwei silbernen Münzen des königlichen Farnesischen Musei
zu

zu Neapel, übersteiget, sagt Winkelmann, alle Einbildung. Auf einer Münze im Cabinet des Herrn Pelerin ist er mit Aehren bekränzt, welches wahrscheinlich Kornähren sind. Aber sie wurden für Schilfkolben angesehen, und dieser Kopf deswegen für den Kopf der Arethusa gehalten.

SATURNUS. Wird bei seinen gewöhnlichen und bekannten Attributen und Charakteren, wie der Pluto in den Gemälden des Nafonischen Grabmahles, und wie der *Jupiter viciniatus* des Arnobius, mit bedecktem Haupte gebildet.

SATYRN. Die Faunen der Römer. Die Bildung der Satyrn oder Faunen ist der erste Grad des männlichen Ideals. Die schönsten Statuen der Satyrn gewähren ein Bild schöner, reifer Jugend; Unschuld und Einfalt und ein nicht so erhabenes Profil, und eine stumpfe Nase unterscheidet sie von jungen Heroen. Diefes die allgemeine Idee der Griechen von diesen Gottheiten. Bisweilen aber gaben sie ihnen eine ins Lachen gekehrte Miene, mit hängenden Warzen unter den Kinnbacken, wie an Ziegen. So ist einer der schönsten Satyrköpfe aus dem Alterthum, in der Villa Albani. Der schöne Barberinische schlafende Faun ist kein Ideal, sondern ein Bild der sich selbst überlassenen, einfältigen Natur.

Winkelmann schließt nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß die vielen jungen Satyrstatuen zu Rom, welche sich in Form und Stellung gleich find, wohl Copieen des berühmten ehernen Satyrs des Praxiteles (s. Bildner der Griechen 64) sein möchten.

Alle diese Figuren, auch der junge und alte Satyr auf Herkulanischen Gemälden, haben durchaus menschliche Bildung. Die Griechen unterschieden überhaupt bloß durch spitze Ohren, einen kleinen Schwanz, und eine eingebogene, aufgestülpte Nase die Satyrn von den Menschen — daher vergleicht Xenophon den Sokrates mit einem Satyr — und gaben, wie unter Pan schon bemerkt worden, bloß den Aegipanen Hörner, Schenkel, Beine und Füße des Bockes.

Der schöne Satyrkopf auf der Villa Albani hat eine lächelnde Gesichtsbildung, und einen unter dem Kinn her, abhängenden Bocksbart.

SILEN. Die Silenen sind alte Satyrn, und haben das Charakteristische mit ihnen gemein. Der Silen in der Villa Borghese, der den jungen Bacchus in den Armen hält, sieht einem alten Helden ähnlich, hat spitzige Ohren, und Epheu um das Haupt.

Gemeiniglich wird er als ein alter, überaus dicker, unbehüllicher und betrunkenen Mensch abgebildet, der auf seinem Esel wanket, und sich, damit er nicht hinunter falle, an Satyrn anlehnt.

TRITONEN. Ihre Form und Seemuschelhörner sind bekannt genug. Die zwei kolossalische Büsten auf der Villa Albani, welche Winkelmann für Büsten von Tritonen hält, unterscheiden sich durch eine Art von Flossfedern, welche die Augenbraunen, den Bart unter der Nase und am Kinn ausmachen; der ruhige Ausdruck in ihrem Gesicht scheint die Meeresstille anzudeuten. Im Museo Clementino befindet sich ein ähnlicher Kopf von edlerem Charakter.

VENUS. Sie hat kleinere Augen als Juno, und einen von dem der Juno und Pallas verschiedenen Blick, welchen vorzüglich das untere etwas erhobene Augenlid verursacht, wodurch das Liebäugeln und das Schmachende in den sanft geöffneten Augen gebildet wird, welches die Griechen τὸ ὕγρον nennen*): sie ist aber fern von allen geilen Gebärden der Neuern, weil die Liebe auch von den besten Künstlern als eine Begleiterin der Weisheit angesehen wurde.

Die Mediceische Venus, wir bedienen uns der Worte Winkelmanns, ist einer Rose gleich, die nach einer schönen Morgenröthe, beim Aufgang der Sonne, aufbricht, und die aus dem Alter tritt, welches, wie Früchte vor der völligen Reife, hart und herblich ist, wie selbst ihr Busen meldet, welcher schon ausgebreiteter ist, als an zarten Mädchen.

Bei dem Stande derselben stelle ich mir diejenige Lais vor, die Apelles im Lieben unterrichtete, und ich bilde mir dieselbe so, wie sie sich das erste Mahl vor den Augen des Künstlers entkleiden müssen.

Sie wurde gewöhnlich ganz nackend vorgestellt, wie sie auch Praxiteles bildete, jedoch kommt sie auch bisweilen ganz bekleidet vor. Und wird sie in Marmor so vorgestellt, so hat sie allezeit zwei Gürtel, von welchen der andere unter dem Unterleibe lieget, so wie denselben die Venus mit einem Porträtkopfe (*Mus. Cap. T. 3. tab. 20*) ne-

*) Der Herausgeber dieses Wörterbuches kann sich nicht überzeugen, daß diese genetische Erklärung des τὸ ὕγρον von Winkelmann richtig ist, indem er die Ueberzeugung hat, daß die *yeux humides* der Franzosen ganz dasselbe anzeigen, und sich nicht vorstellen kann, daß dieses bloß von der von Winkelmann angegebenen Zeichnung der Augen abhängt.

neben dem Mars im Capitolio, und die schöne bekleidete Venus hat, welche ehemahls in dem Pallaste Spada stand. Dieser untere Gürtel ist nur dieser Göttin eigen, welcher bei den Dichtern insbesondere der Gürtel der Venus heisst. Juno bath sich, da sie dem Jupiter eine heftige Begierde gegen sich erwecken wollte, ihn aus, und Venus legte denselben, wie Homer, Ilias 14. 219. 223, sagt, in ihren Schoofs.

Es ist wahrscheinlich, dafs die Venus auf Münzen der Knidier und auf geschnittenen Steinen eine Nachbildung der berühmten Knidischen Venus des Praxiteles ist, und wäre dieses, so könnte die Mediceische Venus, ob sie gleich jener nur in den untern Theilen ähnlich ist, wenigstens eine Copie jener Venus des Praxiteles sein, da jener Künstler in einem frei stehenden Werke wohl schwerlich einen ausgestreckten Arm bilden konnte, welcher ein leichtes Gewand über ein Gefäfs hält, indem dadurch fast unvermeidlich Magerkeit hervor gebracht werden mußte.

Venus Anadyomene, oder die aus dem Meer steigende Venus, ist ein Gemähde des Apelles. Sie trocknet ihre Haare mit beiden Händen. Eine Gipsarbeit in der Admiranda zu Rom soll nach Heyne in Rücksicht der Figur der Venus eine schlechte Copie jenes Gemähdes sein.

Die bald halb, bald ganz bekleidete Venus, die ihre Haare nur mit Einer Hand trocknet, und bisweilen einen Spiegel hat, ist nicht Venus Anadyomene, sondern eine aus dem Bade steigende Venus.

Unter der Venus Victrix nimmt man diese Göttin in mehrern Beziehungen:

1) in Beziehung auf den Vorzug, den ihr Paris vor der Juno und Pallas gab — hier hält sie den Preis der Schönheit, den Apfel, in der Hand;

2) in Beziehung des Sieges dieser Göttin über den Mars — sie hat die Waffen dieses Gottes, den Helm, die Lanze, und bisweilen auch den Schild;

3) in Beziehung des Sieges, den die Cäsaren durch sie erhielten — sie steht mitten unter den Fahnen der Legionen, den Fuß auf den Vordertheil einer Galeere gestellt, hat einen Siegeskranz und einen Palmen- oder Olivenzweig;

4) in Beziehung auf die Beendigung des Bürgerkrieges — sie hat einen Heroldstab.

Venus Genetrix, unter welchem Namen ihr Cäsar, der sich für einen Abkömmling von ihr ausgab, einen Tempel baute, trägt eine Lanze und einen Schild; auf den Münzen des Cäsar bisweilen ein schleppendes, bisweilen aber ein aufgeschürztes Gewand, hat die linke Brust be-

deckt, und auf dem Kopf eine Krone, und in der Hand eine Lanze und einen Siegeskranz; und ist die Venus zu Caserta im Pallaste des Königs von Neapel, welche Winkelmann die Siegerin nennt, ein Römisches, oder von den Griechen für die Römer verfertigtes Monument, so könnte sie gleichfalls eine Venus Genetrix sein. Sie trägt eine Krone, und ihr linker Fuß steht auf einem Helm.

Venus Urania, oder die himmlische Venus, bezeichnet die Zeugungskraft der Natur, oder die Natur selbst; ihre Verehrung ist sehr alt, und ihr Tempel zu Athen war einer der ältesten der Stadt. Die ältesten Abbildungen, welche Heyne von dieser Göttin fand, sind auf den Münzen der Mutter des Heliogabalus, Julia. Sie ist bekleidet, und trägt in der rechten Hand eine Kugel, zuweilen mit einem Sterne oder der Sonne, und in der linken eine Lanze; neben ihr ist Amor.

Zwei Syrakusische Mädchen ließen der Venus einen Tempel bauen, und verehrten sie in demselben unter dem Namen Kallipyx (*Venus aux belles fesses*), weil sie vermöge des nämlichen Theiles von Schönheit reiche Heirathen gethan hatten. Eine Statue von dieser Venus Kallipyx befindet sich im Pallast Farnese; sie ist höchstens eine Schönheit vom zweiten Range. G.

Gradation.

(Bildende Künste.)

Die verschiedenen Stufen in allen Theilen der Kunst, welche der Künstler durchläuft, um in denselben auf den höchsten Grad, der seinem Kunstwerke gegeben werden kann, zu kommen.

Es muß sich Gradation in der Anordnung, in den Formen, in den Charakteren, in den Ausdrücken, Bewegungen, Falten der Bekleidung, und in den Tönen und Tinten finden, da eine bemerkbare Lücke in der Folge der Gegenstände, in allen diesen Theilen der Kunst ein unangenehmes Gefühl erweckt.

Die Gradation in der Anordnung der Gegenstände ist das, was des Künstlers erste und vorzüglichste Sorgfalt erfordert, um von Stufe zu Stufe, vermittelt der Art und Weise der Zusammensetzung, der Flächen, auf welchen die Figuren stehen, ihrer Formen und Handlungen, von untergeordneten Figuren auf die Hauptfigur, oder von dieser auf jene zurück, das Auge des Betrachters zu leiten. Ohne diese Gradation in der Anord-

ordnung kann die Zusammensetzung keine Klarheit und Deutlichkeit erlangen.

Robin führet ein Beispiel dieser Gradation von Le Brün an. Der schwache und verwundete Porus wird zu den Füßen Alexanders gebracht. In diesem Augenblicke läßt die Wärme der Handlung nach; das siehet man an der Ruhe des Macedonischen Helden; diese Ruhe der Stellung gehet auf seine Günstlinge über, und verändert sich nach dem Verhältnisse, in welchem die Figuren von der Hauptfigur entfernt sind.

Die Gradation in den Formen muß in den Werken der Carracci, des Raphael und Michel Angelo, vorzüglich aber in den schönen Antiken studiret werden. Nur durch die Gradation von einer zarten zu einer kräftigen, von einer sanften zu einer männlichen Form wird die Richtigkeit der Umriffe hervor gebracht, vermittelt welcher man ohne Anstoss die verschiedenen Formen übergeht, und die Charaktere des Alters und des Geschlechtes fühlet.

Von der Gradation in den Ausdrücken ist die Hochzeit der Psyche in der Farnesina von Raphael ein schönes Beispiel. Die Götter sitzen mit Würde dabei, und äussern folglich wenig Rührungen der Seele auf ihren Gesichtern. Aber die Verschiedenheit ihrer Charaktere ist sehr sichtbar, und die Gradation von der Naivetät des Ganymedes bis zu Jupiters Majestät, wie von der Flora bis zur Juno, zum bewundern.

Im Allgemeinen wird vermittelt der Gradation ein Gegenstand durch den andern dadurch geltend gemacht, daß immer der eine auf den andern, und alle zusammen endlich auf die Hervorbringung des Eindrucks leiten, welchen der Künstler bei seinem Werke beabsichtigte. G.

G r a u i n G r a u.

(*Mahlerei.*)

Man sehe den Artikel Grisaille.

G r a v e.

(*Musik.*)

Zeigt eine langsame, ernsthafte und gesetzte Bewegung an. Soll diese in der Ausführung gehörig charakterisiret werden können, so müssen für Tonstücke dieser

Art in Rücksicht des mechanischen Baues eigenthümliche Einrichtungen getroffen werden, daher würden z. B. lange Reihen, gleiche Geltung habender Noten, stakkierte oder rollende Passagen als Hauptfiguren hier am unrechten Orte stehen, wenigstens müssen, wenn man diese Fälle annehmen, und sich solche in vollstimmigen Tonstücken denken will, andere Stimmen den Charakter des *Grave* durch abstechende Notengattungen behaupten und fühlbar machen.

Punctierte Noten, Bindungen u. d. gl. scheinen im Allgemeinen am vorzüglichsten ins *Grave* zu passen, und diese müssen mit einer gewissen Haltung, und mit weit mehr gewissenhafter Präcision vorgetragen werden, als sonst gewöhnlich bei langsamen und sangbaren Sätzen zu geschehen pflegt. B.

Gravieren. Gravirkunst.

Man sagt in Holz, in Edelsteine gravieren, Medaillen gravieren, mit Scheidewasser, mit dem Grabstichel, in schwarzer Kunst, in crayonirter Manier, in punctierter Manier gravieren.

Von der Gravur in Holz ist unter dem Artikel *Formschneidekunst* gesprochen worden.

Die Gravur der Medaillen ist von der Behandlung des Basreliefs (man sehe diesen Artikel) nicht sehr verschieden; wenigstens muß der Künstler dieselben Gesetze dabei befolgen; dieselbe Bewandniß hat es mit der Gravur in Edelsteine. (Man sehe die Artikel *Geschnittene Steine* und *Steinschneidekunst*.)

Ueber die verschiedenen Arten der Gravuren sehe man die Artikel *Aetzen*, *Schraffieren* und *Kupferstecherkunst*. G.

G r a z i e.

(*Aesthetik.*)

Siehe den Artikel *Anmuth*.

G r a z i e.

(*Tanzkunst.*)

Nichts ist in der Ausübung so schwer, als das, was man *Grazie* haben nennt. Sie zu zeigen, erfordert den

den feinsten Geschmack, und es ist ein großer Fehler, ihr, wie man sagt, nachzulaufen, und sie in gleichem Maasse über Alles zu verbreiten. Wenig Anmaßung, sie zu zeigen, eine anscheinende Nachlässigkeit sie zu verbergen, machet sie nur um desto anziehender, und giebt ihr einen neuen Reitz.

Der Geschmack ist der Vertheiler derselben, ihm verdanket die Grazie Werth und Liebenswürdigkeit; findet man sie ohne ihn, so verliert sie ihren Namen, ihre Reitze und ihre Wirkung, so ist sie nichts als Ziererei, deren Fadheit unerträglich wird.

Die Schönheit entspringt aus der Proportion und Symmetrie der Theile, und die Grazie aus der Einförmigkeit der innern Bewegungen, verursacht durch die Rührungen und Empfindungen der Seele. In dieser Harmonie bestehet sie.

Die Dichter gaben der Venus drei Grazien zum Gefolge. Sie hießen Aglaja, Thalia und Euphrosyne. Sie waren des Bacchus und der Venus Töchter, gingen immer Arm in Arm, und trenneten sich nie von einander. Wenn man sie ganz nackend mahlte, so geschah es, um dadurch zu zeigen, daß die Grazien nichts von der Kunst erbor-gen, und daß sie keine andere Reitze haben, als die Reitze der Natur. Die eine hielt eine Rose, die andere einen Lilienstängel, und die dritte einen Myrthenzweig. Die Dichter sagen, die Grazien seien klein, und von schlankem (sweltem) Wuchse. Hierdurch wollte man zeigen, daß das Anmuthige in geringfügigen Dingen, bisweilen in einer leichten Gebehrde, in einem nachlässigen, unge-suchten Wesen, in einem Lächeln u. f. f. bestehe.

Jeder Theil des Körpers und jede seiner Stellungen hat seine Grazie; um zu wissen, bis auf welchen Punct die Arme und die Füße der Grazie empfänglich sind, muß man eine liebenswürdige Person tanzen sehen; und man wird gewiß finden, daß sie diesen Theilen des Körpers eben so eigen ist als dem Kopfe, dem Halse u. f. f.

Im Tanze offenbaret sich alles, was die Bewegungen der Arme und der Füße nur Reitzendes und Schönes haben. Ovid sagt von der Venus, sie habe selbst dann noch Grazie gehabt, als sie ihrem Gemahl nachhinkte.

Marte palam simulat Vulcanum; imitata decebat.

Multaque cum forma gratia mixta fuit.

De Arte amandi.

Die Gebehrden, Manieren und Handlungen eines liebenswürdigen Weibes haben unendlich viel Grazie. — Sie thue auch was sie wolle, spricht Tibull, setze ihren Fuß wie und wohin sie wolle, so ordnen ihr unbemerkt die

die Grazien ihre Bewegungen, und begleiten sie überall.

*Illam, quidquid agit, quoquo vestigia mouit,
Componit furtim subsequiturque decor.*

Man kann zweierlei Art von Grazie unterscheiden, die sich einigermaßen entgegengesetzt sind: die majestätische und gemeine. Diese ist reizenden Personen eigen, und jene den Schönen, oder durch Weisheit und Tugend ausgezeichneten Frauen.

Die gemeine Grazie hat etwas Anziehendes; sie flösset Vergnügen und Wollust ein. Die majestätische erwecket Ehrfurcht und befiehet gebietherisch. Man findet Personen, welche in verschiedenen Altern beide Arten von Grazie haben; ja es giebt deren, welche sie beide zu gleicher Zeit besitzen.

So schwer es auch ist, zu bestimmen, was das Wesen der Grazie sei, so kann man doch sagen, daß ohne Bewegung, das heist, ohne eine leichte Agitation des Körpers, oder eines seiner Theile, keine Grazie Statt finde. Virgil mahlet, um die Majestät der Juno und die Grazie des Apollo auszudrücken, nur ihren Gang oder ihre Bewegungen.

Die Römer und Griechen kannten die Macht der Grazie so, daß ihre ganze Mythologie ihre Empfindsamkeit für dieselbe bezeuget.

Compan's Diction.

G r e l l.

(Mahlerei.)

Dieser Ausdruck wird auf den Ton der Farbe, auf die Farbe selbst, und auf Licht und Schatten angewendet.

Ein greller Ton ist der, welcher sich nicht mit dem vereiniget, sich nicht in den verliert, der ihm zunächst steht; eine grelle Farbe ist eine schreiende, unharmonische, der gebrochenen entgegen gesetzte Farbe; ein grelles Licht, ein greller Schatten entstehet dann, wenn sie in grossen Massen allzu plötzlich auf einander folgen. G.

Griechische Künstler.

(Zeichnende Künste.)

Da die Griechen diejenigen waren, von welchen wir unsern ersten und vortrefflichsten Unterricht in den Künsten

sten empfangen, so müssen die Ideen, welche ihre Künstler von der Kunst hatten, für uns sehr viel Interesse haben, so müssen die Grundsätze, welche sie befolgten, für uns von grosser Wichtigkeit sein.

Unser unsterblicher Landsmann, der grosse Mengs, entwickelte sie folgender Maassen aus ihren Werken:

Die Griechen, spricht er, sind die ersten, die einen wahren Geschmack gezeigt haben. Ueberzeugt, dass die Künste für den Menschen geschaffen sind, und dass der Mensch nichts so sehr liebt, als sich selbst, und folglich der erste Gegenstand der Kunst sein muss, richteten sie ihre ganze Aufmerksamkeit auf ihn.

Da der Mensch selbst ein viel edlerer Gegenstand ist, als seine Bekleidung, so bildeten sie ihn auch meistens nackt; das weibliche Geschlecht ausgenommen, bei welchem es der Wohlstand nicht erlaubte.

Sie erkannten, dass der Mensch das Meisterstück der Schöpfung ist, welche mit dem ganzen Bau seines Körpers und der schönen Proportion seiner Glieder in Verbindung steht; diese Regelmässigkeit und Symmetrie des menschlichen Körpers führte sie zur Kenntniss der Proportionen.

Da sie bemerkten, dass die Stärke des Körpers in zween Hauptbewegungen bestehet, die eine, vermöge deren er seine Glieder gegen den Rumpf des Körpers ziehet, und die andere, vermöge deren er sie ausstreckt, so kamen sie dadurch auf die Anatomie, und auf die ersten Ideen des Ausdrucks. Ihre Sitten und Gebräuche kamen ihnen dabei sehr wohl zu Statten, und ihre öffentlichen Kampfplätze gaben ihnen die beste Gelegenheit zum Nachdenken, und den Ursachen der Gegenstände, die sie betrachtet hatten, nachzuspüren.

Endlich erhoben sie sich durch die Einbildungskraft bis zur Gottheit. Um ein anschauliches Bild davon zu entwerfen, wählten sie aus den Theilen des menschlichen Körpers diejenigen, die sich mit den eingebildeten Eigenschaften ihrer Götter am besten vertrugen; dieser Weg führte sie zur Auswahl. Indem sie ihren Gottheiten die menschliche Gestalt, als die vollkommenste unter allen, gaben, entfernten sie doch mit grosser Beurtheilung Alles, wodurch sie sich der menschlichen Schwachheit zu sehr genähert hätten.

Und da sich endlich zwischen Gott und den Menschen ein Mittelding denken liess, so kamen sie auf die Idee ihrer Halbgötter und Helden.

Diefs war die Entstehung des Schönen in dem Geiste der Griechen, wodurch sie das Erhabene der Kunst erreichten, indem sie durch Vergleichung der beiden Naturen,

ren, nämlich der göttlichen und menschlichen, den wahren Ausdruck des Guten und Schlechten in den Gestalten fanden.

Nachdem sie diesen Gipfel, als das Schwerste, einmahl erstiegen hatten, so gaben ihnen die Gewohnheiten und Gebräuche, die bei den Alten beibehalten wurden, Gelegenheit, sich in zufälligen und außerwesentlichen Gegenständen der Kunst zu üben, als in der Draperie, der Bildung der Thiere, u. s. w. Aber sie schätzten diese Theile nicht höher, als sie es verdienten, und zwar so lange, als die Kunst von großen Genies betrieben wurde. Denn als kleine Geister und schlechte Köpfe diese Laufbahn betreten wollten, und nicht mehr Philosophen, sondern Könige und unwissende Reiche Kunstrichter waren, so nahmen die Kleinigkeiten, deren ich oben erwähnt habe, in den Künsten überhand, welche dadurch nach und nach in Verfall kamen. Von dieser Zeit an arteten sie immer mehr und mehr in Nichtswürdigkeiten und kleinliche Bagatelle aus, so daß man schon damahls widersinnige Chimären abbildete, deren Existenz unmöglich ist. Auf diese Art entstanden jene lächerlichen, falschen, unwahrscheinlichen und abenteuerlichen Gegenstände, dergleichen die Grottesken sind.

2. Th. 13. S. ff.

G r i s a i l l e,

(Mahlerei.)

Dieses Wort wird als Kunstausdruck in gedoppelter Bedeutung genommen. Die erste bezeichnet einen Fehler im Colorit, die andere eine besondere Art der Mahlerei.

Ist das Colorit einer Mahlerei grau, todt, sind die Tinten derselben eintönig, und die Localfarben schmutzig, so nennt man sie eine Grisaille.

Die besondere Art der Mahlerei, welche die Franzosen Grisaille nennen, wird von den Italiänern *Chioroscuro*, und von den Deutschen Grau in Grau genannt. Diese Mahlerei kommt in Ansehung der Farbengebung in gar keine Betrachtung, und stellet bloß das Licht und den Schatten mit weißer und grauer Farbe dar. Man verfiel darauf, als man den Mangel der Basreliefs durch Mahlereien ersetzen wollte.

G.

Grop-

G r o p p o.

(Musik.)

Die Rolle. Ist die Benennung des geschnellten Doppelschlages, welcher vor dem eigentlichen Doppelschlag auf der Stufe der Hauptnote selbst noch einen Hülfsston erhält. Diese Manier kommt bei lebhaften Stellen vor, die nicht geschleift werden sollen, und kann bei gehöriger Präcision im Vortrage zur Vermehrung der Lebhaftigkeit des Gedankens sehr viel beitragen. B.

G r o s s.

(Aesthetik.)

Man sehe den Artikel Erhaben.

G r o t t e.

(Wasserbaukunst.)

Höhle. Bei Erbauung der Grotten muß der Baukünstler, weil in selbigen die Hauptzierde mehrentheils durch Springwasser, Quellen und Wasserfälle hervor gebracht wird, besonders denjenigen Wirkungen vorbeugen, welche das Wasser durch seine erweichenden, unterwuschenden, und bei vorhandenem Drucke zersprengenden Kräfte ausübet. Es wird also erfordert, daß er Erfahrung in der Wasserbaukunst habe.

Wenn die Anlage derselben einem von der Natur freiwillig gebildeten Werke gleichen soll, kann er nur durch glückliche Nachahmung derselben seinen Endzweck erreichen, nämlich die in Rücksicht auf den forschenden Charakter des Gartens oder der Landschaft abgezweckte Täuschung hervor zu bringen.

Die Grotten aber werden, nicht bloß das Auge zu vergnügen, erbauet, sondern ihre Bestimmung ist vielmehr, den Hang zur Einsamkeit und Ruhe zu begünstigen, und Schutz vor der Witterung, oder sonst eine Zuflucht zu verschaffen, welchen Absichten ihre ins Dunkle hin sich wölbenden Bogen vollkommen entsprechen.

Es ist aber ein großer Unterschied, zwischen denen der Natur nachgebildeten Grotten, und jenen mit Architectonischem Fleiß abgecircelten Gebäuden, womit zuerst Italien seine Gärten verzierte, ihnen dem Namen Grot-

Grotte beilegte, und mit allen Theilen der Baukunst, welche ihnen billig hätten fremd bleiben sollen, zu schmücken suchte, auch jede Kunst aufboth, um die Sinne zu bezaubern.

Man denke sich einen mit Säulen unterstützten, zuweilen felsartig bekleideten Bogen, zwischen welchem eine große Nische oder Halle erbauet ist, in der wiederum kleinere Bogenstellungen und Nischen, Wasserbecken, Springbrunnen, mannigfaltige Wasserkünsteleien, Gemälde, Spiegel, Statuen, eine Menge Seemuscheln, Schneckengehäuse, Corallenzacken, farbige Steine, Bergstufen, Crystalle, gefärbte Gläser, Versteinerungen, Baumrinden, Mooss, oder andere dergleichen Dinge, von allen Orten her, so in ein Ganzes gebracht worden sind, daß alle Verzierungen, die der Architektur so wohl, als auch solche, die sich der Phantasie des Künstlers als Zweckmäßig darbiethen, mit denselben hervor gebracht worden; Orgeln, deren durch fallendes Wasser getriebene Walzen nicht nur regelmässige Stücke spielen, sondern auch den Gesang und das Gezwitzcher der Vögel nachahmen, belebte Figuren, welche Instrumente spielen, Wasser nach verschiedenen Gegenständen sprützen, oder auf irgend eine Art verschütten, mit demselben auf fließendes Wild schießen, und mehr dergleichen, alles in einem rauhen Styl, doch nicht ohne Pracht erbauet, und man hat den Begriff von einer Grotte nach Italiänischer Manier.

Der Reitz, welchen dieses Product des Genies den Sinnen von allen Seiten darboth, und seine Neuheit beförderten dessen schnelle Verbreitung über Europa ungemein, besonders aber wetteiferten die Franzosen mit den Italiänern, wobei man bemerkte, daß sie ihre Originale selten in Rücksicht auf seine Haltung und Gefühl, oft aber in der Pracht übertrafen. So war z. B. die Grotte der Thetis zu Versailles wegen ihres kostbaren Baues berühmt; allein man wurde hier bald überzeugt, daß Pracht allein nicht hinlänglich sei, ein immer wohlgefälliges und stets anziehendes Kunstwerk hervor zu bringen, um so mehr, da sie als ein im Garten isoliert stehendes Gebäude, dem Begriff einer Grotte nicht wohl entsprach; so daß sie, ohne wieder auf eine neue zu denken, abgebrochen wurde.

Die Vorliebe zu den Grotten erkaltete nunmehr in Frankreich; der Italiäner aber, der seinen Geschmack nicht so geschwind umändert, behielt sie noch bei, und man siehet noch bis jetzt zu Rom im päpstlichen Garten beim Vatican, zu Florenz am Pallast Pitti, zu Frascati, Tivoli und mehrern Orten, jene mit Recht berühmten Anlagen,

lagen, ob sie gleich durch die Zeit viel von ihrem Glanze verlohren haben.

Diesen Grotten, der Freude gewidmet, steht eine andere Art gerade gegen über, fähig den heitersten Sinn zu trüben, deren Anwendung aber fast nirgends als zulässig geachtet werden dürfte. Verschiedene Ordensgeistliche nämlich, besonders aber die Capuziner in Italien, pflegen, um durch Betrachtung des Todes das Gemüth von der Welt abzulenken, die Wände unterirdischer Höhlen mit Menschengebeinen so zu bekleiden, daß jedes Glied vom kleinsten der Finger und Zehen, bis zum größten, seinen Ort und seine Anwendung findet, wodurch sie mit selbigen, in einer eigenen Manier, verschiedene Zieraten und Anordnungen der Baukunst hervorbringen, als Säulen, Capitälern, Simsen, Festonen und dergleichen. Zwischen die Säulen setzen sie auf Fußgestelle von eben dem Bau, Gerippe und mit unter vertrocknete Körper, fast wie Mumien, oft mit fürchterlichen Verzerrungen der Gesichtsmuskeln, in contrastierten Stellungen, solche, die im Leben durch starke Gemüthsbewegungen oder tief gefühlte Leiden hervorgebracht werden, mehrentheils mit einem Gewande verhüllet, dessen Wurf das Ecklichte der Umrisse scharf bezeichnet; daß demnach eine solche Figur mit einer Sense, Uhr, Buch, oder sonst etwas im Arme, welches auf die Eitelkeit irdischen Genusses, Nichtigkeit der Grösse, und Flucht der Tage hindeutet, die bezweckte Wirkung selten verfehlet. In der That macht das Ganze einen tiefen Eindruck, und leitet zu ernsthaften Betrachtungen.

Jedoch der vorzüglichste und reinste Geschmack, bei Anlegung der Grotten, äussert sich da, wo nach der Einfalt der Werke der Natur, gleich anfangs, auch wenn sie selbst keine Vorbereitungen dazu getroffen hatte, gebauet wird; oder wo man, ohne ihren nachlässig hingeworfenen Schönheiten Gewalt zu thun, da bildet und rundet, wo sie vielleicht etwas unvollendet verlief, das Rohe mildert, und dem Ganzen ein verfeinertes Ansehen von Cultur so zu geben sucht, daß man mit Vergnügen seinen Aufenthalt da nehmen könne.

Hierzu sind aber nicht allemahl viel Umschweife nöthig. Schon eine mässige Vertiefung im Felsen oder Hügel wird, wenn besonders von aussen etliche hervor ragende grosse Massen mit Immergrün bekleidet, und von überhangendem Gebüsch beschattet, dem Ganzen ein liebliches Ansehen geben, den Wanderer zum Genuss der Ruhe und Kühlung einladen; verschönerte ein Quell aus demselben rauschend, ein hervor plätschernder Bach den Ort, so würde er dadurch um so reizender sein.

Größere Höhlungen und mehrere gewundene Vertiefungen in der Grotte, werden durch ermattetes Licht und Dunkelheit, soll die Stelle der Melancholie gewidmet werden, auch dahin stärker wirken, eine Urne, ein Grabstein in derselben das Gefühl erhöhen, eine Aufschrift das Nachdenken unterhalten, und den Betrachter belehren, trösten. Sehr leicht nimmt man hier auch Anlaß, unsere Gedanken auf die Geschichte und die Dichtungen der Vorwelt zu lenken; wir wissen, daß unsere Vorfahren ihre Götter zum Theil darin verehrten, und daß die berühmtesten Helden und Altväter oft ihren Aufenthalt da nahmen.

Indem aber eine Grotte bestimmter Aufenthalt für irgend jemand werden kann, so sind die Grenzen ihrer Ausschmückung nicht enge, sondern können nach Bedürfnis und Absicht des Bewohners auf mannigfaltige Art eingerichtet werden; und hier ist der Punct, von welchem die Italiäner ausgingen. Die Grotte einer unschuldigen Nymphe, die der Thetis oder einer Najade, der Schlupfwinkel eines Faun, die Zuflucht eines Eremiten, die Zauberröhle der Hexe zu Endor, der Circe, Medea, müssen nothwendig in ihrem Charakter verschieden sein, und abwechselnde Scenen zu verschiedener Anordnung geben. Nur wird eine Verzierung, die zu sehr ins Spielende oder Ueberraschende fällt, nicht zu empfehlen sein; weil das erste zu bald fättiget, das zweite aber auf einen und denselben Betrachter nur Einmahl wirken kann.

Das Gelispel einer sich immer wiederholenden sanft rieselnden Quelle, ein beblümtes Gestade, die sorgfältigste Reinlichkeit, ein bequemer Ruheplatz, ein Bad mit genugsamem Schutz gegen Ueberraschung, werden der Sehnacht nach Einsamkeit und ungestörtem Vergnügen am besten entsprechen.

Sehr anziehende Parteen aber vermag der Künstler durch glückliche Vermischung des Lichtes und der Finsternis im dadurch bewirkten Helldunkel hervor zu bringen, wenn nämlich dadurch dem Innern ein romantisches Ansehen gegeben wird; und dieses geschieht entweder durch oben einfallende Beleuchtung, oder durch dunkle Gänge; er wird so auf einen völlig erhellten Gegenstand hinführen, der ein Werk des Bildners oder des Mahlers sein kann, und sein Licht von der Seite, oder sonst woher empfängt; wodurch eine bezaubernde Wirkung auf das Auge hervor gebracht werden kann.

Schlüsslich merken wir noch an, daß eine frei stehende Grotte, die sich nirgends anlehnt, unnatürlich, und ihre beste Lage im verzierten Lustgarten, die in einer Orangerie, oder an einer Terrasse sei; in den Englischen An-

Anlagen aber, die an einem Hügel oder Felswand vorgezogen werde. Uebrigens ist zu vermeiden, daß sie nicht von allen Seiten als Gegenstand erscheine, sondern vielmehr ganz unverhofft sich finden lasse, auch daß sie nicht zu tief in der Wildniß versteckt liege, es erfordere denn ihre Bestimmung.

Die gewöhnlich in den Grotten befindlichen Springbrunnen, Wasserfälle, Vexierwasser, und Wasserkünsteleien, sind unter ihrer Rubrik weiter ausgeführt. D.

G r o t t e s k e n .

(Bildende Künste.)

Grottesken oder Grillenwerk nennet man chimärische, abenteuerliche Zusammensetzungen von Menschen- und Thierfiguren, mit Blumen und Laubwerk so verflochten, daß das Thier- und Pflanzenreich in diesen, der Verzierung von Gebäuden wegen angebrachten Darstellungen in einander verschmolzen erscheint. Man siehet in denselben Menschen und Thiere aus Blumen hervor wachsen, deren Zweige willkührlich und unnatürlich gewunden sind.

Die Erfindung derselben stammt noch aus den Zeiten der Römer her, in welchen der reine Kunstgeschmack durch Luxus und Schwelgerei aller Art schon ganz verdorben war. Vitruv, der dieser Art von Verzierung erwähnt, klagt (*Lib. VII. c. 5.*) sehr über den schlechten Geschmack, der bei Hervorbringung dieser bizarren Dinge nothwendig voraus gesetzt werden muß.

Die Benennung derselben kommt von den Orten her, aus welchen man die ersten Ideen derselben empfing. Man fand sie nämlich in unterirdischen Gewölben oder Grotten der alten Römer; und Ludovico Moro soll der erste gewesen sein, der sie um das Jahr 1490 an das Tageslicht und in Mode brachte; gewöhnlich aber giebt man einen Schüler Raphaels, Giovanni Nanni da Udina, der ein guter Blumen- Frucht- und Thiermahler war, für den Auffinder und Wiederhersteller dieser Verzierungen aus, die sowohl gemahlt, als auch in Gips erhoben dargestellt werden. Dieser Udina soll sie in den Bädern des Titus gefunden haben.

Seit der Zeit, als Raphael die von ihm erfundenen Grottesken durch seinen Schüler Nanni da Udina in der Galerie oder dem Corridor des Vaticanischen Pallastes, die man im Deutschen sehr uneigentlich die Logen des

Raphael (*le loggie di Rafaele*) nennt, ausführen liefs, erhielten diese Verzierungen, die genau genommen vielleicht nur sehr wenig von den Arabesken verschieden sind, eine Art von Celebrität und Ansehen, welche dem guten Kunstgeschmacke nicht vortheilhaft sind, so sehr man auch, wie Ramdohr versichert, Ursache haben mag, das Genie Raphaels in jenen Zusammensetzungen zu bewundern.

Wir tragen kein Bedenken, folgende Stelle des eben angeführten Schriftstellers hier beizufügen, da sie sowohl über den Ort, wo die Grottesken schicklich angebracht werden können, als auch über die Zusammensetzung derselben dem Künstler, der sich durch besondere Umstände zu ihrer Hervorbringung genöthiget siehet, gute Belehrungen geben kann.

„Wie einförmig, spricht er*), ist nicht ungeachtet aller Abwechselung, die man in die Formen zu bringen sucht, diese Art, die Wände zu bedecken! Was sagt sie unserem Geiste? Ich billige, daß man Landhäuser, Cabinets, Boudoirs damit ausziere; sie schicken sich hieher ihrer leichten Zierlichkeit wegen; aber wenn man die Wände, die Plafonds großer Palläste, den einzigen Ort, wo der Künstler noch ein Feld zu Ausführung großer Compositionen findet, an Handwerker, an Decorationsmaler verschwendet, das geht mir nahe.

Die Erfindung dieser Malerei hat ihre eigenen Grundsätze. Die Schönheit der Formen, sowohl in den einzelnen Zieraten, als in den Gruppen, welche sie bilden, Simplicität, Symmetrie bei Mannigfaltigkeit und anscheinender Unordnung, sehr abwechselnde, und doch nicht kreischende Farben, scheinen Haupterfordernisse zu sein. Im Grunde hängen Compositionen dieser Art bloß von der willkürlichen Schöpfung des Künstlers ab; inzwischen verlangt der Zuschauer dennoch eine gewisse Art von Wahrscheinlichkeit, deren Vernachlässigung seine Augen beleidiget. Wir bemerken dies, wenn der Künstler Wesen, die wir uns als schwerfällig denken, auf solche setzt, die ihrer schwankenden Eigenschaft nach jenen nicht zum Halt dienen könnten; z. B. Gebäude auf Blumenranken**). So glaube ich auch, daß man sich hüten muß, das Wahre mit dem bloß Conventionalen in eine ungeschickte Verbindung zu setzen. Säulen in einem Zimmer, dessen Wände mit Laubwerk bedeckt sind, oder ein Plafond, das eine

*) Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom, 1. Th. S. 130.

**) Bekanntlich lieben die Chineser diese Zusammensetzung sehr.

eine historische Handlung durch Personen in Lebensgrösse vorstellte, über Wänden, an denen sich Arabesken hinauf schlängeln, bringen allemahl einen beleidigenden Uebelstand hervor.

In den Figuren, die hin und wieder angebracht sind, findet der Künstler Stoff, seine Ideen zu bereichern, und seinen Geschmack durch Betrachtung der reizenden Formen zu verfeinern. Selbst als poetische Erfindung kann manches Sujet, das in diese Arabesken eingewebt ist, seiner Aufmerksamkeit werth werden. Wie schön sind z. B. die drei Parcen gedacht! die jüngste sitzt auf einem Blumentopfe, und dreht den Rocken, von dem die mittlere Schwester, die auf einem Korbe mit Früchten ruht, den Faden des Lebens abspinnt, bis endlich die älteste, die aus einem Portale heraus tritt, welches den Sitzen der übrigen zur Stütze dient, sich bereit macht, ihn ab zu schneiden.“

Uebrigens sehe man über diesen Gegenstand auch den Artikel Arabesken nach. G.

G r u n d.

(Mahlerei.)

Die erste Farbenlage, über die Fläche verbreitet, worauf der Künstler mahlen will.

Die Wahl dieser ersten Grundfarbe ist für das Gemälde selbst nicht gleichgültig, denn es hängt ein grosser Theil der Frischheit und der Dauer desselben von ihr ab. Im Allgemeinen rathet de Piles zu einem weislichten Grunde, welchen unter andern guten Coloristen Tizian und Rubens genommen haben sollen. Laireffe empfiehlt zu Landschaften einen perlenfarbenen Grund, zu historischen Stücken, deren Handlung in einem Zimmer vorgeht, Umbra, und zu Nachtstücken Cöllnische Erde.

Grund wird aber auch diejenige Farbe, auf welche eine andere zu stehen kommt, oder, derjenige Gegenstand genannt, vor welchem wir einen andern erblicken. Und hier diene das von Watelet angeführte Beispiel zum Beweise, wie viel der Grund zum Anblick und zur Farbe des darzustellenden Gegenstandes beitrage. Eine Schneeflocke, spricht er, die wir in der Luft sehen, geht über der Tinte, die das Licht am Himmel verbreitet, in Braunlos. Geht dieselbe Flocke vor einer dunkeln Wolke vorbei, so scheint sie weiss, im Gegensatze des Grundes, auf welchem sie sich befindet. Erscheint sie einer durch die Zeit geschwärzten Mauer gegen über, so nimmt sie einen Glanz an, wovon wir die allgemeine Idee nur durch

die grössere Gewohnheit bekommen, den Schnee im Gegensatze mit Gegenständen zu sehen, die seine Weisse erhöhen.

Besonders in Rücksicht der zärtlichen Farben muß der Künstler auf die Wahl des Grundes, den er ihnen giebt, viele Aufmerksamkeit verwenden, wenn er will, daß die zart gefärbten Gegenstände ihre gehörige Wirkung thun sollen. Blafsroth wirkt auf gelbem Grunde vortrefflich; eine fleischfarbige Tinte wird auf rothem Grunde bleich; von den Gründen hängt also grösstentheils die Wirkung seiner Farbe ab, und diese Gründe stehen ganz in der Willkühr des Künstlers.

In Ansehung der Zusammensetzung bezeichnet das Wort Grund die Fläche, auf welche die Gegenstände gestellt sind. Man sagt, der Vorder- der Mittel- und der Hinter-Grund. Der Künstler muß bei der Anordnung dieser Gründe vorzüglich auf den Charakter des Stoffes sehen, und sie diesem gemäß einrichten. Auch in Betreff der Beleuchtung kann ihm die Anordnung der Gründe von wichtigen Folgen werden, und die ganze Wirkung seines Gemäldes verlohren gehen, wenn er in Ansehung der Gründe unglücklich wählte.

Robin führet in Ansehung der Gründe als Muster an, Berretini von Cartona, Lucas Giordano, Rubens, und Jouvenet. G.

G r u n d b a f s.

(Musik.)

Hierunter verstehet man diejenigen Noten, welche man in gewöhnlichen Tonstücken wirklich, oder nur in Gedanken den in selbigen vorkommenden Accorden unterlegt, um solche auf diejenige einfache Grundharmonie zurück zu führen, von der sie eigentlich herkommen, und von der sie sich nur durch die mit ihnen vorgenommene Verwechselung, und der daher entstandenen veränderten Benennung unterscheiden. Als die beiden Grundaccorde, aus denen sich alle wesentliche Consonanzen und Dissonanzen herleiten lassen, nimmt man an den Dreiklang und den Accord der Septime. Mit jenem lassen sich zwei, mit diesem drei Verwechslungen vornehmen. (M. s. d. Art. Verwechslung.) Aus der ersten des Dreiklangs entsteht der Accord der Sexte, aus der zweiten der Quart-Sexten-Accord, und so sind die drei Verwechslungen des Septimen-Accordes der Quint-Sexten, Terz-Quarten und Secunden-Accord. Dieses ist der Maassstab, nach welchem sich

sich wesentliche Accorde auf ihre eigentliche Grundharmonie zurück bringen lassen, und dem zu Folge verwechselt man, welches sonst der umgekehrte Fall ist, die in den Accorden enthaltenen Intervalle, im Basse von der Höhe nach der Tiefe zu. Der Französische Tonsetzer Rameau, welcher zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts lebte, bildete sich ein System über den Grundbass, welches sehr viel Sensation machte, sehr viel angefochten und verfochten wurde. D'Alembert trug dieses System nebst mehreren andern Hypothesen des Rameau in einem besondern Tractate vor, woraus Rousseau viel Spötteleien zog. Kirnberger und Scheibe zeigten sich als geschworne Antagonisten von diesem System, besonders geräth Letzterer bei der Zergliederung der Rameauischen Hypothesen, die er für nichts als sinnreiche Erfindungen und witzige Einfälle gelten läßt, in einen rechten Amtseifer. Marburg hingegen vertheidigt den Rameau aus allen Kräften, und nennt die Kirnbergerschen Berichtigungen und Verbesserungen des Rameauischen Systems Bravaden u. s. w.

Es würde eine eigene Abhandlung erfordern, die für und gegen die Sache angeführten Gründe gegen einander zu stellen, um nur einigermaßen ein Resultat fällen zu können, für welche Meinung man sich zu entscheiden habe. (M. s. d. Art. System.) B.

G r u n d r i s s.

(*Baukunst.*)

So wird diejenige Zeichnung genannt, welche die Anordnung und Eintheilung eines Platzes, vorzüglich aber eines Gebäudes, auf dem Grunde in verjüngtem Maassstabe anzeigt. Der Künstler muß den Platz oder das Gebäude in allen seinen Bestimmungen und Absichten reiflich überlegen, ehe er zur Verfertigung dieser Zeichnung schreitet, den von der Anordnung, welche er auf dieser Zeichnung trifft, hängt der Gebrauch und die Bequemlichkeit des Platzes oder Gebäudes ab. G.

G r u n d s a t z der schönen Künste.

(*Aesthetik.*)

Grundsatz der schönen Künste ist ein Satz, welcher den gemeinsamen Charakter aller schönen Künste

ausdrückt. Jede schöne Kunst hat aber auch ihren besondern Grundsatz, der ihren eigenthümlichen Charakter bezeichnet. Alle schöne Künste kommen darin überein, daß sie durch die Form dargestellter Vorstellungen Vergnügen bewirken; dieß unterscheidet sie eben so bestimmt einerseits von den mechanischen Künsten, als anderseits von den Künsten für bloßen Sinnenreiz.

Die Natur bewirkt im Gebiete ihrer sichtbaren Erscheinungen unmittelbar durch ihre Formen Vergnügen; wir nennen sie in so fern schöne Natur. Das Genie folgt ihr unabsehblich, und bereitet dem menschlichen Geiste durch seine Werke gleichen Genuß. Wir können also Nachahmung der schönen Natur, sie nur wohl verstanden, als allgemeinen Grundsatz für alle schöne Kunst aufstellen. Nennen wir eine Erkenntnißart, welche durch die bloße Form der dargestellten Vorstellungen Vergnügen bewirkt, eine vollkommene sinnliche Erkenntniß, so können wir auch darauf das Wesen aller schönen Kunst zurück führen.

Jedes Werk schöner Kunst entsteht durch eine gewisse Begeisterung; allein die Idee dieses Zustandes kann kein Princip weder für alle Kunst, noch für eine einzelne Kunst abgeben. Auch andere Werke, selbst der Wissenschaften können durch eine gewisse Begeisterung entstehen, und das Eigenthümliche der Begeisterung des Künstlers läßt sich nicht entwickeln, ohne schon das wahre Princip aller schönen Kunst voraus zu setzen. H.

G r ü n d e n.

(*Kupferstecherkunst.*)

Eine polierte Kupferplatte mit einem Firnis, den die Kupferstecher den Grund nennen, überziehen.

Uebergründen könnte man, wie der Herr von Blankenburg vorschlägt, diejenige Handlung nennen, durch welche man die Theile der Platte, an welchen das Scheidewasser schon zur Genüge gefressen hat, mit einem Firnis überstreicht, damit sich das Scheidewasser an den noch nicht übergründeten Stellen noch tiefer einfresse. Man sehe den Artikel Aetzen. G.

G r u p p e. G r u p p i e r e n.

(*Zeichnende Künste.*)

Sulzer bestimmt das Wesen der Gruppe sehr richtig, wenn er sagt: Man versteht darunter die Zusammen-

menstellung oder Vereinigung mehrerer einzelner, zusammen gehöriger Gegenstände in eine einzige Masse, so, daß die Gegenstände, die man sonst einzeln als für sich bestehende Dinge würde gesehen oder bemerkt haben, durch diese Zusammensetzung als Theile eines größern Ganzen erscheinen. Nicht jede Vereinigung der Theile in ein Ganzes, fährt er fort, ist eine Gruppe, (der menschliche Körper ist ein aus vielen vereinigten Theilen zusammengesetztes Ganzes, aber keine Gruppe), sondern die, da jeder Theil schon für sich etwas Ganzes sein könnte. Das Ganze ist ein System, oder eine Masse von Theilen, deren keiner für sich etwas Ganzes wäre. Die Gruppe ist ein großes Ganzes, aus kleinen Ganzen zusammengesetzt.

Die Grundsätze der Gruppen entspringen erstlich aus der Natur, und sodann aus den Gesetzen der Kunst.

Die Natur gruppieret, Watelet sage dagegen, was er wolle, immer und überall, wo sie mehrere Gegenstände darstellt.

Die Gesetze der Kunst gebiethen genaue Beobachtung des Hellen und Dunkeln, und Einheit des Interesse.

Soll das Helle und Dunkle genau und richtig beobachtet werden, d. h. so, daß vermöge desselben in Ansehung der Flächen, Fernen u. s. w. keine Verwirrung in dem Gemälde möglich wird, so müssen große Massen von Licht und Schatten hervor gebracht werden, deren Hervorbringung unmöglich ist, wenn die Gegenstände, welche dieselben machen, nicht selbst in Massen zusammen gestellt sind.

Tizians berühmtes Beispiel von der Weintraube erläutert dieses auf das vortrefflichste. Jede Beere hat ihr gehöriges Licht, ihren Schatten und Halbschatten, wenn sie einzeln neben einander liegen, aber sie machen nur ein schönes, faßliches und deutliches Ganzes, wenn der Stängel sie vereinigt.

Ohne Gruppierung würden die Figuren auf einem Gemälde den zerstreuten Beeren einer Weintraube ähnlich sein.

Einheit des Interesse kann sich zwar bei der besten Gruppierung in einem Gemälde nicht befinden, aber es ist unmöglich, sie ohne gute Gruppierung einem zusammen gesetzten Werke der Malerei zu geben. Nur vermöge der Gruppierung erhalten die Figuren Beziehung auf die Hauptfigur, und vorzüglich durch sie wird die größste Aufmerksamkeit auf diesen Held des Stückes geleitet.

Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als ob nicht in gewissen Fällen auch eine isoliert stehende Figur in einem Gemälde vorkommen könne — sie kann vielmehr gerade deswegen, weil sie in einem gewissen Stoffe allein steht, einen bestimmten und starken Ausdruck haben, und mit dem Stück in enger Verbindung stehen.

Wir fügen nun die Belehrungen bei, welche der große Lobredner des grossen Raphael, Mengs, den Künstlern über die Gruppen giebt. „Man kann sie, spricht er*), aus ungeraden Zahlen, als drei, fünf, sieben u. s. f. zusammen setzen. Unter allen geraden Zahlen aber sind diejenigen, welche aus zwei ungeraden zusammen gesetzt werden, die erträglichsten; die geraden doppelten aber können niemahls mit Grazie gebraucht werden. Von der erstern Reihe sind z. B. sechs, zehen, vierzehn u. s. f.; von der letztern, vier, acht, zwölf.

Jede Gruppe muß eine Pyramide bilden, und zugleich, so viel als möglich, in ihrem Relief von runder Form sein. (Weil nämlich diese beiden Eigenschaften, außer der unmittelbar damit verbundenen Mannigfaltigkeit und Abwechslung, öftere Gelegenheiten zu den angenehmsten Streiflichtern geben, und in grossen Versammlungen von Figuren ein vortreffliches Hülfsmittel sind, sowohl die Gegenstände mit einander zu verbinden, als ihnen hie und da Luft zu machen, und diese oder jene Figur von ihrem Grunde glücklich losgehen zu machen.) Die gröfsern Massen, fährt Mengs fort, müssen in die Mitte der Gruppe kommen, indem man immer Sorge trägt, die kleineren Theile an den Rand zu bringen, um dadurch die Gruppen angenehmer und leichter zu machen. — —

Sollt' es nöthig sein, mehrere Gruppen in Verbindung zu bringen, so beobachte man die nämliche Regel, die ich für eine Gruppe von ungerader Zahl der Figuren gegeben habe; man stelle nämlich eine ungerade Zahl von Gruppen in das Gemälde. Im Fall aber, daß diese Zahl von Gruppen oder Pyramiden nicht Platz finden sollte, weil das Gemälde nicht gross genug ist, so kann man eine ganze Gruppe machen, und zwei halbe auf die Seite stellen, indem man Sorge trägt, das vorgeschriebene Gesetz in Absicht der Tiefe und Zahl der Figuren zu beobachten. Die Hauptfigur muß immer in der mittlern Gruppe sein, und wenn mehrere Figuren gleich vorzüglich sind, so muß man sie alle nahe an die Mitte zu bringen suchen, und immer in die zweite Fläche, nie in die

*) S. 269. des dritten Bandes.

die erste, damit sie wie von andern Gegenständen umgeben scheinen.

Man sehe übrigens noch die Artikel Anordnung und Augenblick. G.

Guitarre.

(Musik.)

Ein sowohl in Rücksicht auf Behandlung wie auch auf äussere Form der Laute sehr nahe kommendes Instrument, und dessen Bezug auch so wie der der Laute in Darm-Saiten besteht, nur dass die Anzahl derselben weit geringer ist. Die gewöhnlichste Stimmung der Guitarre geschieht in zwei Quarten und drei Terzen, und die Inter-

vallen heissen: a d g h d.

Durch einen Deutschen Künstler in London ist diesem Instrumente eine Verbesserung zu Theil worden, die dessen Werth recht sehr erhöht. An der untern rechten Backe der Decke sind Claves angebracht, deren Anzahl der der Saiten gleich ist. Diese Claves stehen in Verbindung mit eben so viel Tangenten, die bei Berührung vor jenen aus dem Schalloche, welches mitten auf der Guitarre zwischen dem Steg und dem Griffbret angebracht ist, hervortreten, und gleich den Hämmern von Pianofortes die Saiten im Einzelnen berühren. Da dieses Instrument mit diesen hinzu gekommenen Verbesserungen, durch welche ein festerer und bestimmter Ton, mehr Vollstimmigkeit und andere Vortheile erlangt werden, in Absicht auf Behandlung für die linke Hand Guitarre geblieben, für die rechte aber Pianoforte geworden ist, so hat es daher die Benennung Pianoforteguitarre erhalten. In die Klasse gewisser Haupt-Instrumente wird es zwar nie können geordnet werden, dagegen aber kann es als ein, zu Begleitung kleiner Gefänge und Lieder vorzüglich passendes Instrument seinen Platz um so eher behaupten. B.

Gut.

(Aesthetik.)

Das Angenehme, das Schöne, das Gute bezeichnen drei verschiedene Verhältnisse der Vorstellungen zum Gefühle der Lust und Unlust, in Beziehung auf welche wir Gegenstände oder Vorstellungsarten von einander unter-

unterscheiden. Angenehm heisst Jemanden das, was ihn vergnügt; schön, was ihm bloß gefällt; gut, was geschätzt, d. i. worin von ihm ein objectiver Werth gesetzt wird. Annehmlichkeit gilt auch für vernunftlose Thiere; Schönheit nur für Menschen, d. i. thierische und doch vernünftige Wesen; das Gute aber für jedes vernünftige Wesen überhaupt. Unter allen jenen drei Arten des Wohlgefallens ist der Geschmack am Schönen das einzige 'uninteressierte und freie Wohlgefallen, da bei den übrigen allezeit ein Interesse der Sinne oder der Vernunft den Beifall abzwingt. (Kant Krit. d. ästh. Urtheilskr.)

K.

G u t.

(Musik.)

Guter Takttheil, *buona nota*. So nennet man in Tonstücken denjenigen Ton oder Accord, welcher auf die erste Taktzeit, oder auf den Niederschlag (*Thesis*) fällt. Auch versteht man unter guten Noten solche, die den durchgehenden entgegen gesetzt sind, ihre eigene Bezifferung haben, und folglich als Hauptnoten gelten, da es alsdann gleichviel ist, ob sie im regelmässigen oder unregelmässigen Durchgange stehen.

B.

H.

H.

H.

(Musik.)

Dieser Buchstabe bezeichnet auf der heutigen Tonleiter den letzten Ton oder die zwölfte Saite von C. In ältern Zeiten stand dieser Ton auf der zweiten Tonstufe, und war mit *b* bezeichnet, da er nach dem Verhältnisse, in dem er vorkam, bald höher bald niedriger genommen wurde. So wurde er z. B. in der Lydischen Tonart, von deren Grundton er zu hoch war, etwas tiefer angegeben, und auf diese und ähnliche Art geschah es, daß dieser Ton auf der ihm im Notensystem eigenen Stelle bald durch ein rundes *b* (*b rotundum*) bald durch ein viereckichtes *b* (*b quadratum*), aus welchem letztern in der Folge das $\flat$ entstanden, bezeichnet wurde. Der Ton *h* heisst in Beziehung auf die guidonische Solmisation *Si*, doch ist diese Sylbe nicht durchgängig angenommen. Man sehe die Artikel *Si* und *Solmisation*. B.

H ä f s l i c h .

(Aesthetik.)

Häfslich drückt nicht bloß die Verneinung der Schönheit, sondern die der Schönheit entgegen gesetzte Wirkung einer Form auf das Gefühlvermögen aus. Unfre Urtheilskraft entscheidet nach gleichen Momenten, wenn sie eine Form für häfslich, als wenn sie eine andere für schön erklärt.

1. Häfslich ist, was unmittelbar durch seine Form Mißvergnügen verursacht, ohne daß wir den Gegenstand auf unfre Begierden bezögen, und uns eine innigere Gemeinschaft mit ihm, eine reelle Einwirkung desselben auf uns vorstellten. Durch solche Beziehungen würde das Geschmacksurtheil über Häfslichkeit schon unkein. Wenn
ich

ich im rein ästhetischen Urtheile ein Mädchen häßlich nenne, so muß ich es bloß auf die unmittelbare Wirkung der Auffassung ihrer Bildung auf mein Gefühl gründen; so bald ich mich dabei auf die Vorstellung des Mißvergnügens stützte, welches eine nähere Verbindung mit demselben verursachen müßte, hätte es seine Reinheit nicht mehr.

2. Häßlich ist, was durch seine bloße Form, ohne Dazwischenkunft von Begriffen, Mißvergnügen erregt. Wenn ich die Bildung eines Frauenzimmers häßlich nennen wollte, weil ich in derselben einen niedrigen Ausdruck von Eigensinn fände, so wäre mein Urtheil nicht rein ästhetisch.

3. Häßlich ist, was Mißvergnügen erregt, indem man sich bei Auffassung der Form der subjectiven Zweckwidrigkeit derselben bewußt wird, d. h. sich bewußt wird, daß diese Auffassung Verstand und Einbildungskraft in einen unnatürlichen und unbehaglichen Zustand versetzt. Eine Form kann objectivisch zweckmässig sein, und doch, wegen ihres zweckwidrigen Einflusses auf die Stimmung der Geistesvermögen des empfindenden Subjectes, häßlich. Der Kopf eines Truthahns ist gewiß objectiv zweckmässig, aber doch häßlich, so desgleichen eine Kröte u. a.

4. Häßlich ist, dessen Form allgemein und nothwendig Mißvergnügen erregt, ohne allen Begriff. Ich kann sagen, es sei eine Form für mich widrig, aber nicht: für mich häßlich. Denn was ich einmahl für häßlich erkläre, davon setze ich voraus, daß es allen meinen Mitwesen auch als häßlich erscheine.

Wenn das Häßliche wegen der Lebhaftigkeit und Stärke seines Eindrucks auf Phantasie und Gefühl sich dem empfindenden Wesen gleichsam aufzudringen scheint, so wird es eckelhaft.

Zu dem Häßlichen der Form gesellen sich Ideen, hier solche, die die Wirkung der Häßlichkeit noch verstärken, dort solche, die sie mildern. Jener Mann kommt uns immer häßlicher vor, je öfter wir ihn sehen oder sprechen; jenes Frauenzimmer hingegen verliert immer mehr von dem Eindruck ihrer Häßlichkeit in unsern Augen, je näher wir sie kennen lernen; endlich finden wir sie gar nicht mehr häßlich, ja verlieben uns wohl in sie. In jenem Falle verstärkt die Vernunft die Wirksamkeit der ästhetischen Urtheilskraft, in diesem schwächt sie dieselbe, oder unterdrückt sie endlich ganz. Die Wirkung der Häßlichkeit wird vorzüglich durch Beigefellung moralischer Begriffe erhöht, oder gemildert. Ausdruck von Lastern macht uns ein Gesicht nur noch

noch häßlicher, Ausdruck von Tugend siegt endlich über die Häßlichkeit. H.

H a i n.

(Schöne Gartenkunst.)

Aus der Zusammensetzung mehrerer Gruppen von Bäumen entspringet der Hain. Gruppen von einigen dreissig Bäumen gehen, wie Hirschfeld will, in den Charakter des Haines über.

Bemerket man den Sprachgebrauch, so wird man finden, daß die Benennung Hain nur solchen Holzungen beigelegt wird, deren Grösse erstlich über den von Hirschfeld der Gruppe zugeschriebenen Umfang hinaus gehet, jedoch ohne einen beträchtlich grossen Umkreis zu beschreiben; zweitens nur solchen, welche sich in irgend einer bestimmten Rücksicht von Seiten ihrer natürlichen oder durch Kunst hervor gebrachten Schönheit, zur Erzielung gewisser, bestimmter Eindrücke und Empfindungen, empfehlen.

Dieser, wie mich dünkt, richtige Sprachgebrauch berechtigt uns folglich, den Charakter des Haines so anzugeben, daß er sich durch geringeren Umfang, und durch geflissentlich hervorgebrachte, und nach einem besondern Zwecke modificierte Schönheit von dem Walde unterscheide.

Was die Pflanzung des Haines anlangt, so müssen die Bäume in solcher Verbindung gegen einander gestellt sein, daß sie ein fortgehendes Ganzes bilden; Abwechslung und Mannigfaltigkeit, sowohl in Rücksicht ihrer Form, als auch in Beziehung auf ihre Stellung wird Spiele mancher Art, die mannigfaltigste Mischung von Licht und Schatten hervor bringen. Die Gänge durch denselben werden so angelegt sein, daß der Herumwandelnde bald heitere Ausichten auf entfernte Gegenstände erblickt, bald aber wieder einen kühlen, düstern Schatten geniessen kann.

Wahres, warmes und lebhaftes Gefühl der Reitzungen der Natur, wird den Künstler alles beobachten lassen, was Anlagen dieser Gattung Liebliches und Anziehendes erlangen können.

Ein grosser Theil der Schönheit des Haines hängt von der Natur des Bodens ab; kleine, sich schlängelnde Hügel, sanfte Abhänge an einem reizenden Thal, oder einem schönen Fluß oder See, erhöhen die innere Schönheit

heit desselben; aber der Charakter des Hains wird vorzüglich durch die natürliche Verschiedenheit der Baumgattungen bestimmt; vermittelt derselben kann man ihm den Charakter der Leichtigkeit, der Würde, der Heiterkeit, des Ernstes, der Fröhlichkeit und der Melancholie geben. Man sehe den Artikel *Baumwerk*.

Einheit des Charakters ist selbst bei dem grössern Umfange eines Haines der Zusammensetzung desselben vorzuziehen, weil dadurch die bezielte Wirkung sicherer erlangt wird. Die Verzierungen, die dem Haine gegeben werden, müssen dem Charakter desselben entsprechen.

G.

H a l b e F a r b e.

(*Mahlerei.*)

Die Verminderungen der stärkern Farben, die zu den Uebergängen in Licht oder Schatten nothwendig sind, werden halbe Farben, Mezzetinten, Mitteltinten oder Mittelfarben, gebrochene Farben, oder Tinten genannt. Durch sie bringt der Colorist die grössten Reitze, Zauber und Täuschungen des Colorits in seinem Werke hervor.

G.

H a l b e r T o n.

(*Musik.*)

Ist auf der Tonleiter des gegenwärtigen Systems in der Musik das kleinste Intervall. Die halben Töne sind zwar in ihren Schwebungen, das heisst in Absicht auf Höhe und Tiefe, oder die Anzahl der in ihnen enthaltenen Commas verschieden, allein sie werden ohne Rücksicht auf enharmonische Verhältnisse als gleichgeltend in diesem und jenem Intervall genommen, nachdem die Beschaffenheit des Tones ist, aus welchem gespielt wird, und so wie die Verwechselung der Klanggeschlechter mehrentheils nur fürs Auge, und zu Berichtigung der Reinheit im Satze beobachtet und beibehalten wird, eben so gelten z. B. c und des, welche Töne auf zwei verschiedenen Tonstufen, und c und cis, die nur auf Einer stehen, für halbe Töne. Wegen des bei ihnen Statt findenden Unterschiedes in Rücksicht auf Höhe und Tiefe sehe man den Artikel *Comma*.

B.

Halb-

Halbschatten.

(Mahlerei.)

Derjenige Farbenton, der durch schiefe Anprallung des Lichtes auf gewisse Theile eines Körpers hervor gebracht wird, wodurch also die eigenthümliche Farbe desselben nicht in ihrem vollen Glanze erscheinen kann. Der Halbschatten liegt folglich zwischen dem vollen Lichte und der gänzlichen Beraubung desselben in der Mitte, daher wird er oft auch Mittelfarbe genannt.

Aber, sagt Laireffe, viele Künstler irren, wenn sie sich einbilden, die halbe Farbe, welche gegen den Umriss an die helle Seite gelegt, und Mitteltinte genannt wird, sei dasjenige, welches zwischen dem Licht und Schatten gestellt, und unter dem Namen der Zwischenfarbe (Halbschatten) bekannt ist. Sie haben aber hierin gröblich gefehlet, weil die letztere eine ganze, und die vorige nur eine halbe Farbe ist, ob sie schon nicht so breit als die Mezzetinte, die bis über die Hälfte mit dem Schatten vermengt und daher auch blauer ist, ob ihr wohl etliche auf der Ecke der hellen Seite eine andere Farbe geben, welche mehr dem Schatten, als der Farbe des Nakenden gleicht.

G.

H a l t u n g.

(Mahlerei.)

Die Haltung drückt ursprünglich diejenige Eigenschaft eines Gemäldes oder einer Zeichnung aus, vermöge welcher jeder Theil des Werkes in derjenigen scheinbaren Nähe oder Ferne gehalten wird, in welcher sich derselbe Gegenstand in der Natur darstellen würde. Ein Gegenstand hält den andern näher oder weiter von dem Auge entfernt, einer steht zu dem andern, in zeichnerischer und eigentlich mahlerischer Rücksicht, in dem genauesten Verhältniß und Einverständniß.

Dieser Begriff der Haltung wurde aus der Sprache der Mahlerei in die Sprache anderer Künste übergetragen, wo er, in verschiedenen Beziehungen dasselbe bezeichnet, und die Deutsche Sprache ist vielleicht die einzige, die diesen glücklichen Ausdruck besitzt. In Beziehung auf die Mahlerei bedienen sich die Franzosen, Engländer u. a. m. des Italiänischen Ausdrucks *Chiaroscuro*, wofür der Herr von Hagedorn das Wort *Hell dunkel* erfand, welches

Handwörterb. 1. B.

N n

aber

aber von dem, was die Italiäner und Franzosen so nennen, ihm zu Folge verschieden ist. Man sehe den Artikel *Helldunkel*.

Die *Haltung*, deren Mangel allein selbst dem in jeder andern Rücksicht vortreflichsten Werke Leben und Wahrheit nimmt, ist für den Künstler der wichtigste unter denjenigen Theilen, welche gewisser Maassen zu den mechanischen der Kunst gehören. So wichtig sie aber auch ist, so lassen sich doch nur grösstentheils sehr unbestimmte Regeln über dieselbe angeben.

Die *Haltung* hängt fürs erste von der Zeichnung ab, die den Gesetzen der Perspective gemäfs sein muss. Derselbe Gegenstand wird grösser oder kleiner sein, je nachdem er uns näher oder entfernter liegt; er wird diesen oder jenen Umriss haben, je nachdem wir ihn unter diesem oder jenem Winkel erblicken. Diese Veränderungen der Grössen und Formen können bestimmt und erwiesen werden; sie sind also keinen Schwierigkeiten unterworfen. Man sehe den Artikel *Perspective*.

Sie hängt ferner ab von der Luftperspective, welche den Erfahrungen in der Natur zu Folge die Verschiedenheiten nachzubilden befiehlt, die wir an den Farben der Körper bemerken, nach Maafsgabe der grössern oder geringern Entfernung von dem Auge, der grössern oder geringern Dicke oder Klarheit der Luft.

Vermöge dieser Luftperspective werden die Lichter und Schatten immer schwächer und schwächer, je entfernter der beleuchtete und beschattete Gegenstand von dem Aug' ist, die Formen desselben immer ungewisser und schwankender, die Erhabenheiten und Vertiefungen schwinden immer mehr, die Farbe wird immer ungewisser, bis wir endlich in der weitesten Entfernung blofs einen flachen Körper erblicken, der sich in die Farbe der Luft kleidet.

Die Anordnung und Vertheilung des Lichtes und Schattens ist ferner ein sehr bedeutendes Mittel zur *Haltung*. Die flüchtigste Aufmerksamkeit auf die Wirkungen der Natur wird beweisen, dass eine und dieselbe Naturscene unter einem gewissen Einfallswinkel des Lichtes aus allen Verhältnissen der *Haltung* hinaus tritt, und unter einem andern das schönste Modell zu derselben wird.

Der Künstler muss daher bei der Anordnung seiner einzelnen Gruppen den Gedanken an den Winkel, unter welchem er, zur Erreichung der vollkommensten Wirkung seines Ganzen, das Licht über dasselbe verbreiten will, nie aus dem Gesichte verlieren, und verlöhr' er ihn, so würd' er sich oft in der Nothwendigkeit sehen, entweder
einen

einen Theil seiner Gruppierung hinten nach zu verwerfen, oder zu den gewagtesten und, so zu sagen, verzweifeltsten Mitteln seine Zuflucht zu nehmen, um nur die Forderungen der Haltung zu befriedigen.

In wie fern die hellen und dunkeln Localfarben eine ergiebige Quelle der Haltung werden können, soll unter dem Artikel Localfarbe und Helldunkel angegeben werden.

Am schwersten ist die Haltung hervor zu bringen, wenn keine Entgegenstellung des Lichtes und Schattens in einem Gemälde Statt findet, sondern wenn sie bloß ein Erzeugniß der Brechung heller Farben ist.

Das von Herrn Sulzer vorgeschlagene Mittel, sich in Ansehung der Haltung Festigkeit und Gewissheit zu erwerben, kann seine Absicht schwerlich verfehlen. Er schlägt nämlich vor, gute Gemälde öfters zu copieren, und die Figuren bei jeder Copie in Gewänder von anderer Farbe zu kleiden. G.

H a l t u n g.

(*Schauspielkunst.*)

Dasjenige Verhältniß zwischen den einzelnen Theilen der Darstellung einer Rede, Rolle oder einzelner Theile derselben, vermöge dessen sie gerade dieses und kein anderes Ganze bilden.

Declamation und Mimik haben kein angelegentlicheres Geschäft, als, durch zweckmäßige Vertheilung der Stärke und Schwäche ihrer Züge, in ihre Darstellungen diese Haltung zu bringen, ohne welche es um Wahrheit, Individualität und Charakter geschehen ist. Beide Künste bewirken dieses

erstlich, durch das Allgemeine ihres Tons, zweitens, durch die Modificationen desselben in besondern Fällen.

Erstlich: Nicht bloß der Körper, auch die Sprache muß im Allgemeinen für jede Art der Darstellung einen Hauptton haben, welcher dem Charakter dieser Darstellung angemessen ist, und in nichts anderm als in dem zweckmäßigen Verhältnisse der einzelnen Theile besteht. So wie fast jede Art des sittlichen sowohl als des bürgerlichen Charakters eine eigne Art von Ton der Stellung und der Gebärden hat, so hat auch jede derselben einen eignen Charakter der Stimme, einen Hauptton, welcher sie charakterisiert. Aeneas erkannte die Venus an der Haltung ihres Körpers

Incessu patuit Dea;

Er hätte sie eben sowohl aus dem Tone ihrer Stimme erkennen können. Ueber das Charakteristische in der Haltung des Körpers der verschiedenen Stände, hat Herr Hofrath Lichtenberg (im Göttingischen Magazin) lehrreiche Betrachtungen angefangen. Aehnliche Bemerkungen lassen sich auch über die Sprecharten der verschiedenen Stände machen. Dieses sind Gegenstände, welche sich jedem darbiethen, die aber nur der scharfsinnige Beobachter ins Auge faßt, nur das wahre Genie glücklich darstellt, — daher man auch außer plumpen allgemeinen Zügen, so wenig echte individuelle Charakteristik auf unsern Bühnen findet.

Zweitens: So wie zwischen den verschiedenen Abwechselungen der Stimme und den verschiedenen Bewegungen des Körpers im Allgemeinen ein gewisses Verhältniß Statt finden muß, welches die allgemeine Haltung hervor bringt, so muß ein solches Verhältniß, außer diesem Allgemeinen, auch im Besondern, in Rücksicht auf einzelne Theile einer Rede oder Rolle, vorhanden sein. Es ist nicht genug, den allgemeinen Charakter einer Darstellung anschaulich zu machen, es darf auch das Charakteristische der einzelnen Theile derselben nicht vernachlässigt werden. Bald herrscht in einer Stelle mehr Ruhe, in einer andern mehr Leidenschaft; jene Ruhe muß wie diese Leidenschaft durch die Haltung ausgedrückt werden. — Mit einem Worte: so wie die Haltung Wahrheit und Leben in die Gemälde bringt, so bringt sie dieselben auch in die Darstellungen der Declamation und Mimik. L.

H a n d l u n g.

(*Aesthetik.*)

Man braucht in Beziehung auf Werke schöner Kunst den Ausdruck Handlung in einem weitem und in einem engern Sinne. Im weitem nennt man eine überraschend abwechselnde Mannigfaltigkeit von Vorstellungen, ein besonders lebhaftes Spiel der Seelenkräfte, welches sich in einem Kunstwerke ausdrückt, Handlung, und so genommen kann ich einer Ode, einer Elegie und andern Werken Handlung zueignen*). Im engern Sinne wird Hand-

*) Eine Ode, eine Elegie sind um so schöner, je mehr Handlung in ihnen ist, d. h. je lebendiger das Spiel des Begehrens-

Handlung Werken zugeschrieben, welche sich mit der Darstellung von Begebenheiten in erzählender oder dramatischer Form beschäftigen, so sagt man: die Handlung eines Romans, eines Heldengedichts, eines Schauspiels. Hier heisst Handlung im Allgemeinen ein Ganzes von Veränderungen eines oder mehrerer lebender Wesen, es seien nun Thiere (wie in der Fabel) oder Menschen.

Die Handlung, welche den Stoff eines Kunstwerks ausmacht, muss Einheit haben. Die Veränderungen, woraus sie besteht, müssen sich von einem gewissen Anfangspunkte bis zu einem Ziele hin entwickeln, so dass man eben so wenig nöthig hat, nach dem Vorhergegangenen zu fragen, als interessiert ist, noch etwas folgendes zu erfahren; die Handlung muss, können wir sagen, Anfang, Mitte und Ende haben. (Ὅλον, sagt Aristoteles, wenn er Ganzheit der Handlung für das Trauerspiel fordert: το ἔχον αρχην και μεσον και τελευτην.) Wenn die Einheit der Handlung durch die Verhältnissmässigkeit ihrer Form, die Sanftheit und Allmähligkeit in der Abwechslung der Theile, ein besonderes Vergnügen verursacht, so nennt man sie Rundung. Für den Dichter historischer und dramatischer Werke sind in dieser Hinsicht die Fragen wichtig: Ist von dem Anfangspunkte aus, den du fassst, die Handlung innerlich vollkommen, verständlich und begreiflich? Ist der Zielpunkt so beschaffen, dass er Interesse genug hat, um sich mit Vergnügen von jenem Anfangspunkte an bis hin zu ihm führen zu lassen?

Die Handlung muss wahr sein, das heisst: mit den Gesetzen des Denkens und der Natur übereinstimmen. Selbst, wenn der Künstler sich eine eigene eingebilddete Natur schafft, so muss die Handlung durchgängig angemessen den Gesetzen dieser Natur dargestellt sein. So ist Wahrheit nicht weniger in einem Feenmärchen, als einem dramatischen Gemälde aus der wirklichen Welt.

Die Handlung muss Interesse haben, und zwar ein dreifaches: 1) ein intellectuelles; 2) ein moralisches; 3) ein ästhetisches.

Das intellectuelle Interesse einer Handlung besteht in der Art der Entwicklung und den Ver-

N n 3

hält-

ungsvermögens dargestellt ist, welches solchen Werken zum Grunde liegt. Man erinnere sich der Klopstockischen Ode: dem Erlöser, der Zürchersee u. a. der Elegieen desselben Dichters: an Ebert, an Fanny u. a. Das Handlungsvolle eines Gedichtes in diesem Sinne macht grösstentheils das aus, was man Feuer nennt.

hältnissen ihrer Theile zu einander. Je mehr die Veränderungen vom Zufalle unabhängig, und durch die Kräfte der Personen selbst motiviert sind, je bündiger die Momente derselben sich nach dem Gesetze der ursachlichen Verknüpfung entwickeln, je mehr Ebenmaafs unter ihnen herrscht, um so sichrer und angenehmer wird der Verstand befriedigt. Nicht gerade grosse Mannigfaltigkeit und Zusammengesetztheit macht das Interessante einer Handlung für den Verstand aus; die Handlung in den Geschwistern von Göthe ist höchst einfach, und doch zugleich intellectuell interessant.

Das moralische Interesse einer Handlung beruht theils auf dem Zielpuncte der ganzen Handlung, wiefern er die moralische Vernunft befriedigt oder nicht, theils auf den Charakteren der theilnehmenden Personen, ihren Gesinnungen, Planen, Unternehmungen. Wenn durch ein Kunstwerk reines Vergnügen bewirkt werden soll, so muß unstreitig sein Zielpunct mit den Gesetzen der Gerechtigkeit zusammen stimmen. Wer würde nicht mit Empörung ein Schauspiel verlassen, dessen Zielpunct die Unterjochung einer edlen Nation durch einen sich auf den Thron schwingenden Tyrannen wäre! Wenigstens muß der Ausgang nie den Gesetzen der Gerechtigkeit schlechterdings widersprechen. Der falsche Spieler darf nicht glücklich werden, aber ein unschuldiger Windbeutel mag immer eine reiche Heirath thun. Bekommt er eine Närrin, desto besser; beide sind einander werth.

Das ästhetische Interesse einer Handlung beruht auf der Stimmung, in welche dadurch die Einbildungskraft versetzt wird; ist diese so beschaffen, daß die Einbildungskraft in ein freies und zugleich harmonisches Spiel versetzt wird, daß sie, ohne Verletzung der Einheit, sich in einem Reichthume von Vorstellungen und Bildern verlieren kann, so ist die Handlung ästhetisch interessant.

Eine Handlung ist dann für die Kunst vollkommen, wenn sie alle drei oben bestimmte Interesses harmonisch mit sich führt.

In jedem Werke der Kunst muß eine Haupthandlung sein. Andere Handlungen, welche darin Statt finden, müssen derselben wenigstens so eingeflochten sein, daß sie als Theile derselben erscheinen, und so untergeordnet, daß sie die Wirkung derselben, weit entfernt, sie zu hindern, vielmehr stützen und befördern. *H.*

Hand-

H a n d l u n g.

(Schauspielkunst.)

Man sehe den Artikel Action.

H a n d l u n g.

(Tanzkunst.)

Die Handlung, in Rücksicht des Tanzes, ist die Kunst, vermöge des wahren Ausdrucks unserer Bewegungen, unserer Gebärden und Physiognomie, unsere Leidenschaften in die Seele des Zuschauers übergehen zu machen.

Die Handlung ist von der Pantomime nicht verschieden; an dem Tänzer muß alles mahlen und alles sprechen; jede Gebärde, jede Stellung, jede Bewegung des Armes muß einen verschiedenen Ausdruck haben. Die wahre Pantomime jeder Art folgt der Natur in allen ihren Nüancen; entfernt sie sich einen Augenblick von ihr, so ermüdet und beleidiget sie.

Es ist nicht genug, daß ein Tänzer die gewöhnlichen Bewegungen der Arme, daß er alle schwere brillante Pas, und alle elegante Positionen des Tanzes richtig und gut auszuführen verstehe; er muß auch Mannigfaltigkeit und Ausdruck in den Armen haben. Nicht genug, daß sie im Allgemeinen Gefühl mahlen; sie müssen auch die Eifersucht, die Wuth, den Unwillen, die Unbeständigkeit, den Schmerz, die Rache, den Spott, sie müssen alle Leidenschaften mahlen, deren der Mensch empfänglich ist; die Physiognomie und die Pas müssen nur, im Einverständniß mit den Augen, die laute Sprache der Natur verständlich machen. Man fordert auch, daß die Pas mit eben so viel Geist als Kunst gemahlet werden, daß sie der Handlung und der Seele des Tänzers entsprechen. Man verlangt, daß man in einem lebhaften Ausdruck keine langsamen, und in einer ernsten Scene keine flüchtigen Schritte mache. Man könnte endlich fordern, daß man in den Augenblicken des Schmerzes und der Verzweiflung gar keine mache. Hier muß das Gesicht allein mahlen, die Augen sprechen, und selbst die Arme unbeweglich sein, und der Tänzer wird in Scenen der Art nie anders so vortrefflich sein, als wenn er gar nicht tanzet.

Compan.

Handlung, episodische.*(Tanzkunst.)*

Sie bildet zwar für sich selbst eine vollständige *Handlung*, aber der Hauptstoff, mit welchem sie verbunden ist, und von welchem sie durch die Kunst des Dichters ein Theil wird, könnte ohne sie vollkommen bestehen. Man nennt alle Handlungen der Art *episodisch*.

Es giebt keine Oper von Quinault, welche nicht zu einer Menge solcher *Handlungen*, die alle edel, theatralisch, des schönsten Ausdruckes empfänglich und fähig sein würden, der allgemeinen Ausführung, deren ursprüngliche Schwäche die Erfahrung bewies, Wärme zu ertheilen, Gelegenheit geben könnte.

La Mothe kannte nichts als den simplen Tanz; er vermannigfaltigte ihn in seinen Opern dadurch, daß er ihm einige nationale Charaktere gab; aber er wurde ohne irgend eine nothwendige *Handlung* darin eingeführt. Diese seine Tänze waren nichts, als *Divertissemens*, in welchen man bloß tanzte, um zu tanzen; die Kleidungen der Tänzer waren verschieden, aber ihre Absicht war immer Eine und dieselbe.

Indefs hatte die berühmte Demoiselle Sallé, welche über alles dachte, was sie zu machen hatte, die Geschicklichkeit gehabt, in der *Passacaille* (dem *Vaudeville*) des galanten Europa eine sehr ingeniose *episodische Handlung* anzubringen.

Diese Tänzerin erschien in der Mitte ihrer Nebenbuhlerinnen, mit der Grazie und dem Verlangen zu gefallen, einer jungen Dame im Serail des Sultans gleich, die auf das Herz ihres Gebiethers Absichten hat. Alle schöne Stellungen, welche nur Leidenschaft der Art mahlen können, bildeten ihren Tanz. Sie belebte ihn stufenweise. In diesen Ausdrücken las man eine Reihe von Empfindungen; man sahe sie abwechselnd zwischen Furcht und Hoffnung schweben; aber ihr Gesicht, ihre Blicke, die ganze Haltung ihres Körpers, nahm in demselben Augenblicke, in welchem der Sultan das weisse Tuch der Favoritsultanin gab, plötzlich eine neue Gestalt an; sie eilte mit jener Art von Verzweiflung lebhafter und zärtlicher Seelen, die sich nur durch den Ausdruck eines übermäßigen Schmerzes äußert, von der Bühne.

Der Tanz muß unumgänglich und immer mit der *Haupthandlung* auf das innigste verbunden sein, muß mit demselben ein einziges Ganzes machen, muß sich an den Anfang, die Verknüpfung und Entwicklung derselben anschließen.

Wenn

Wenn man, bis auf das letzte Divertissement, welches allein bloß eine allgemeine Fete sein kann, eine einzige Entrée des Tanzes findet, welche man davon nehmen könnte, ohne der ganzen Oekonomie zu schaden, so fehlet er von diesem Augenblicke an gegen die ersten Gesetze des Planes.

Wenn eines dieser Divertissements nicht von Gemälden der Handlung gebildet wird, die sich auf die Haupthandlung beziehen, und dem Gange derselben nothwendig sind, so ist es nichts, als eine übel angebrachte Belustigung, den Grundgesetzen der Schauspielkunst entgegen.

Wenn ein Tänzer ohne Nothwendigkeit auftritt oder abgeht, wenn die Chöre der Tänzer die Bühne einnehmen oder verlassen, ohne daß es die darzustellende Handlung erfordert, so sind alle ihre Bewegung, so gut sie übrigens auch immer angeordnet sein mögen, nichts als Unsinn, welchen die Vernunft verwirft, und welcher den schlechten Geschmack in aller seiner Blöße zeigt.

Jeder unnütze Tanz in einer Oper, so glänzend er auch an und für sich nur immer sein kann, muß allezeit wie jene kalten Reden in Tragödien betrachtet werden, in welchen der Schauspieler zu verschwinden scheint, um den Verfasser sich sehen zu lassen.

Compan.

H a r f e.

(*Musik.*)

Arpa. Harpe. Ein bekanntes mit Darm-Saiten bezogenes Instrument, welches vor nicht gar langer Zeit eine sehr wesentliche Vervollkommnung erhalten hat. Vormahls hatte man, um auf der Harfe etwas Vollständiges auszuführen, keine andere Wahl, als daß man sie entweder mit so viel Saiten bezog, als man ganze und halbe Töne nöthig zu haben glaubte, oder daß man bloß zum Bezug die Töne der diatonischen Tonleiter wählte, und dann die etwa vorkommenden fremden Töne mit einem Drucke des Daumens am Ende der Saite herausbrachte. Der erste dieser Fälle machte die Ausführung sehr schwer, und gab Anlaß zu Verwirrung, der zweite machte, daß man auf manche Passagen ganz und gar Verzicht thun mußte. Diesen Unannehmlichkeiten abzuhelpen, brachte man an der Harfe eine Art von Pedal an, welches gewöhnlich aus sechs bis sieben Tritten besteht. Durch jeden dieser Tritte ist man im Stande, alle Octaven eines Tones um einen halben Ton zu erhöhen, braucht

folglich beim Bezug auf keine andere Töne, als die der gewöhnlichen Tonleiter, Rücksicht zu nehmen, und kann aus jedem Ton mit gleicher Leichtigkeit spielen, ohne zum Daumen seine Zuflucht zu nehmen, und hierdurch gute Lagen zu verlieren. Diese Gattungen von Harfen heißen Pedal- oder organisierte Harfen. Die Tonstücke für dieses Instrument werden wie die für das Clavier im Bass- und Diskant- oder Violin-Schlüssel geschrieben.

Man schreibt die Erfindung der Harfe den Missien zu, und Ferrari und andere meinen, daß sie das Instrument sei, welches die Alten unter *Sambucca* verstanden hätten. Dem sei wie ihm wolle, so kann man aus mehreren Gründen, und besonders wegen des, hinter den Ruinen des Aegyptischen Thebens in den vermeinten Gräbern der Thebanischen Könige entdeckten Harfenspielers in einem Gemälde *en fresco*, worüber der Brief von James Bruce in Burneys Geschichte der Musik nachzulesen, annehmen, daß die Harfe, sowohl in Beziehung auf äussere Form als Art der Behandlung unter die ältesten Instrumente zu zählen sei.

Es giebt außer denen weiter oben angeführten, jetzt üblichen Harfen eine andere Gattung, welche aber weit kleiner und unvollständiger ist, auch seltener vorkommt. Dergleichen Harfen heißen zum Unterschied von jenen, welche den Beinamen Davids-Harfen führen, Spitzharfen, auch Irländische Harfen. Sie haben zwei Reihen Draht-Saiten, welche ein doppelter Resonanzboden trennt, und bei der Ausführung stellt man sie gewöhnlich auf einen Tisch oder ein Gestell. Außerdem verdient, wärs auch nicht für den ausübenden Tonkünstler, wenigstens doch sicher für einen Akustiker, eine sonderbare Gattung von Instrument, weil es den Beinamen Harfe führt, nicht unberührt gelassen zu werden, nämlich die sogenannte Aeolus-Harfe. Sie besteht aus zwei länglich viereckten durch schmähle Zarchen verbundenen Resonanzböden, auf welche zwei auf einem Stege ruhende, und in die Terz- oder Quinte gestimmte Draht-Saiten gespannt sind. Dieses Instrument wird nicht gespielt, sondern an solche Oerter frei aufgehangen, die der Wind durchstreicht, oder wo Zugwind ist, da alsdann ein wildes Gemische von Tönen in Terzen, Quinten, Octaven und Doppeloctaven entsteht, welches in einer gewissen Entfernung eine sonderbare Wirkung hervor bringt, die, wie leicht zu begreifen, zwar weniger Verdienst im Regelmässigen als Außerordentlichen hat, jedoch zu manchen Beweisen über die Art der sich bildenden Schwingungsknoten und andern Hypothesen in der Akustik dienen kann.

B.

Har-

H a r f e n b a s s.

(Musik.)

So heisst eine begleitende Bassstimme, in welcher ausser denen in Accorden gewöhnlich liegenden untern Tönen, oder Grundnoten, die zu selbigen gehörigen Intervallen in gewisser Ordnung, oder in mancherlei Figuren wechselseitig angeschlagen werden, so dass der Accord hierdurch gleichsam zergliedert wird. Geschwindere Bewegung und kleinere Takttheile unterscheiden den Harfenbass vom Figurierten. Die nächste Veranlassung zu Harfenbässen war wahrscheinlich dieselbe wie beim Harpeggio, nämlich dem zu schnellen Schwinden einzelner Töne oder Accorde auf der Harfe, und verschiedener anderer Instrumente entgegen zu arbeiten, oder träge Stellen in der Melodie etwas zu beleben.

Zu der Zeit, in welcher das Pianoforte anfang mehr allgemein, und grösstentheils Lieblings-Instrument zu werden, machten die Harfenbässe in der musikalischen Schreibart gewissermassen Epoche, und waren in den meisten Sonaten und andern Tonstücken für dieses Instrument zu ganzen Seiten angebracht. Die Sache hatte ihr Bequemes und Anziehendes. Der Tonsetzer konnte hierdurch manches Leere in dem Gesange und der Harmonie decken, dem Spielenden fiel die Ausführung leicht, und hielt ihn im Takt, und Zuhörer gewisser Art wiegte das Einförmige in der Bewegung, gleich dem Gepöche eines Hammerwerks, oder dem Geklapper einer Mühle, unvermerkt in eine Art von gedankenloser Behaglichkeit ein. Man ist von dem Missbrauche der Harfenbässe gegenwärtig ziemlich zurück gekommen. Zwar bedient man sich ihrer noch, aber doch nur in einzelnen Stellen, und mehr bedingt und zweckmässig. B.

H a r m o n i e.

(Musik.)

In der heutigen Musik versteht man unter dem Worte Harmonie, die Vereinigung mehrerer Töne, deren gemeinschaftliche Fortschritte sich auf festgesetzte, und aus der Natur und den Verhältnissen der Intervallen entlehnte Regeln gründen. Wenn man diese Begriffe mit denen bei der Melodie zum Grunde liegenden vergleicht, so erwachsen zwei verschiedene Rücksichten, aus denen man Har-

Harmonie und Melodie, diese wesentlichsten Theile der Tonkunst, betrachten kann, und sie stehen mit einander erstens im Gegensatz, weil bei der Melodie die Fortschreitung durch einzelne Intervalle, hingegen bei der Harmonie durch mehrere zugleich geschieht, auch weil ein einzelner angegebener Ton nicht Melodie, hingegen ein einzelner Accord Harmonie enthält. In Aehnlichkeit stehen sie, weil bei der Melodie natürliche und fangbare Intervalle, bei der Harmonie richtige und zweckmäßige Uebergänge und Ausweichungen in mehr oder weniger entfernte Tonarten vorzüglich in Betracht kommen.

Die Griechen, welche vom gleichzeitigen Anschlage anderer Intervallen, als derer des Einklangs in Vereinigung der Octave und einiger wenigen andern nichts wußten, und folglich nach dem gegenwärtigen Ausdruck nur Melodie nicht Harmonie kannten, bedienten sich gleichwohl des Wortes Harmonie, allein in einem andern Sinne, als in der heutigen Musik der Fall ist. Sie bezeichneten durch selbiges im Allgemeinen die richtige Folge der Intervallen, alles was auf die Composition einer Melodie Bezug hatte, mit einem Worte, ihre Kunst des reinen Satzes. Nächstdem verstanden sie auch unter Harmonie eines ihrer Klanggeschlechter, nämlich das enharmonische, ferner ihre Tonarten, die Dorische, die Lydische u. s. w. auch die Verdoppelung ihrer Octaven, oder ihre Antiphonien. Die Zeit, in welcher man eigentlich könnte angefangen haben, nach gewissen und bestimmten Regeln Gefänge mit Harmonie vorzutragen, oder Tonstücke in Partituren zu setzen, wird wohl schwerlich ganz genau können angegeben werden, wenn man anders das, was bei jeder Kunst gilt, auch hier will gelten lassen, daß wenigstens ihre Fortschritte in der Epoche ihrer Entstehung äußerst unmerklich mögen gewesen sein. Marburg nimmt, nachdem er die Meinungen mehrerer Schriftsteller aus verschiedenen Zeitaltern, als die des Glarean, Guido, Beda u. a. m. gegen einander gehalten und geprüft hat, in Rücksicht der Fortschritte der Harmonie, und ihrer allmählichen Vervollkommnung im Ganzen, sechs Perioden an. Er giebt solche an, wie hier folgt. „Der erste Periode ist der, in welcher die Harmonie in nichts als Consonanzen ist ausgeübt worden. Dieser Periode geht bis auf die Zeiten Dunstans, nämlich bis ins Jahr 950. Der zweite Periode enthält die Zeit, worinnen man nicht allein den consonierenden Satz in gewisse Regeln einzuschränken, sondern auch in selbigen hin und wieder eine Dissonanz anzubringen versucht hat. Doch waren die Regeln der Dissonanzen noch nicht ordentlich bestimmt. Die-

„Dieser Periode geht von Dunstan bis auf den Guido Are-
 „tinus, das ist bis 1023. Der dritte Periode enthält die
 „Zeit, da die Regeln von der Fortschreitung der Conso-
 „nanzen immer mehr und mehr verbessert, auch die Fort-
 „schreitung der Dissonanzen fleißiger untersucht, und bei
 „dieser Gelegenheit die Künste des doppelten Contrapunctes
 „nebst der Fuge erfunden wurden. Selbiger geht vom
 „Guido bis auf den Johannes Muria, welcher unter der
 „Regierung des Königs von Frankreich, Johannes, im Jahr
 „1350 lebte. Der vierte Periode enthält die Zeiten,
 „worinnen die Regeln des doppelten Contrapunctes und
 „der Fuge in ihrer Genauigkeit zunahmen, und man mit
 „mehreren als vier Stimmen zu componieren anfieng.
 „Selbiger geht von Johannes Muria bis auf Bernhard den
 „Deutschen, das ist bis 1470. Der fünfte Periode ent-
 „hält die Zeiten, da die drei und mehrfachen Fugen er-
 „funden, die wahren Verhältnisse vom Zarlino entschie-
 „den, und die Regeln des Generalbasses entdeckt wurden.
 „Selbiger geht von Bernhard dem Deutschen bis auf Ludo-
 „vicus Viadana, das ist bis 1605. Der sechste Periode
 „enthält die Zeiten, da man nebst der Harmonie die
 „Melodie besonders auszuüben angefangen, wozu die Her-
 „stellung und Verbesserung der dramatischen Vorstellun-
 „gen, in der Musik die erste Gelegenheit gegeben. Selbi-
 „ger geht von Ludovicus Viadana bis auf die jetzige
 „Zeit.“ —

Ueber den eigentlichen Gesichtspunct, aus dem Har-
 monie gegen Melodie zu betrachten sei, hat man sich
 schon verschiedene Fehden gegeben, obgleich ihre Bezie-
 hungen auf einander, wie man denken sollte, zu klar am
 Tag liegen, um nur die geringsten Missverständnisse zu
 veranlassen. Denn wenn man die Melodie als das Organ
 betrachtet, seine Empfindungen durch Töne zu äussern,
 und die Harmonie als das Mittel, diesem Organ mehr
 Kraft in der Wirkung zu geben, so ist auch der grösste
 Theil der hier möglich obwaltenden streitigen Punkte gehoben,
 und die so oft vorgekommenen Fragen: ob Harmonie
 aus Melodie, oder Melodie aus Harmonie entspringe?
 ob der Vorzug der Harmonie, oder der Melodie gebühre?
 beantworten sich, nebst einer Menge ähnlichen von selbst.
 So wird z. B. die frühere Existenz der Melodie vor der
 Harmonie, die in manchen Hypothesen angenommen
 scheint, eine äusserst widersinnige Behauptung. Denn
 so gewiss es ist, dass ein Kind eher Worte lallte,
 als es die, mit diesen Worten zu verbindenden Begriffe
 kannte, oder so gewiss eher Reden gehalten wurden,
 als es rhetorische Regeln gab, so gewiss kann man auch an-
 neh-

nehmen, hat man eher empfunden als Abhandlungen über die Empfindung geschrieben, und folglich auch eher gesungen, als über das Verhältniß der Accorde vernünftelt. Auf den Werth der Harmonie scheint die absichtlich ausgehobene Anmerkung im Sulzer, daß es so viel schöne Tanzmelodien und Volksgefänge gäbe, an denen doch gleichwohl die Harmonie keinen Antheil habe, ein sehr zweideutiges Licht zu werfen, allein wenn auch jene Behauptung unbedingt angenommen, und zugegeben wird, wenn auch ganze Nationen gewisse Tänze und Volkslieder einmüthig schön finden, so beweist dieses nicht das Geringste für die Entbehrlichkeit der Harmonie, und so wenig dadurch, daß es Leser geben kann, die den Schriften Lessings weniger Geschmack abgewinnen können, als der schönen Magdelone, oder den gehörnten Siegfried, ein Maassstab für die Classification der litterarischen Fächer erwachsen wird, so wenig wird eine gewisse Anzahl roher und ungebildeter Organen den Gesichtspunct für die Harmonie bestimmen können. Man geht in der Musik wie in der Litteratur und andern Fächern vom Leichten zum Schweren oder vom Einfachen zum Verwickelten über, und wie viel sind hier Staffeln vom Volkslied bis zur Fuge und dem doppelten Contrapunct denkbar! Nach so manchen gründlichen, und durch praktische Werke um so entscheidender gewordenen Urtheilen über Melodie und Harmonie, bleibt ein für allemal ausgemacht, daß die Tonkunst nur durch die Harmonie auf den Punct gelangen kann, wo sie als Sprache der Empfindung mit der Rede gleichen Schritt halten kann.

Bei Erwegung der Art, wie Rousseau gegen die Harmonie eifert, thut man am besten, daß man dessen dießfälligen Aeufferungen als schöne Paradoxe ansieht, die nicht sowohl aus innerer Ueberzeugung, als vielleicht aus Hang zum Sonderbaren, aus Vorliebe zur Griechischen Musik, und aus Haß gegen sein Zeitalter erzeugt wurden, so daß für den letztern Fall, das Geständniß, welches man bei einer andern Gelegenheit in einem seiner Briefe findet: *La haine est mon Apollon*, auch hier anzupassen wäre.

Seine Aeufferungen stehen mit denen des Plutarch bei Gelegenheit des enharmonischen Klanggeschlechts, welches dieser mit eben der Wärme, wie Rousseau den Einklang, unter seinen Schutz nahm, in so großer Aehnlichkeit, daß selbige wegen des originellen und täuschenden Anstrichs, den Rousseau seinen Gegenständen zu geben wußte, wohl verdienen angeführt zu werden. „Wenn man bedenkt, sagt er, daß unter allen Völkern der Erde, „de,

„de, welche alle Musik und Gesang haben, die Europäer
 „die einzigen sind, in deren Musik Harmonie und Ac-
 „corde Statt finden, und denen ein solches Gemische an-
 „genehm ist, wenn man bedenkt, daß die Welt so viele
 „Jahrhunderte gestanden hat, ohne daß irgend eine von
 „allen den Nationen, welche die schönen Künste getrie-
 „ben haben, diese Harmonie gekannt hatte, wenn man
 „bedenkt, daß kein Thier, kein Vogel, kein Wesen in
 „der Natur einen andern Accord außer dem Einklang, oder
 „andere Musik außer der Melodie hervor bringt, daß die
 „so tonreichen, so musikalischen morgenländischen Spra-
 „chen, daß die so zarten, so gefühlvollen, so kunstgeüb-
 „ten Ohren der Griechen, diese zum Freudengenuss und
 „zu Leidenschaften geneigten Völker, niemahls zu unserer
 „Harmonie geführt haben, daß ohne sie ihre Musik so
 „bewundernswerthe Wirkungen äusserte, daß mit dersel-
 „ben die unsrige so schwache Wirkungen hervor bringt,
 „endlich daß den Völkern des Nordens, deren grobe und
 „harte Sinnwerkzeuge mehr vom Lärm und Geräusch der
 „Stimmen, als von sanften Accenten und geschmeidiger
 „Melodie gerührt werden, diese große Entdeckung vor-
 „behalten war, welche allen Regeln der Kunst zum Grunde
 „dienen sollte; wenn man alles dieses bedenkt, so kann
 „man sich kaum der Vermuthung erwehren, daß unsere
 „ganze Harmonie weiter nichts sei, als ein wohlklin-
 „gendes Geräusch, das stürmend oder sanft ins Ohr fällt.“
 u. s. w.

Da Kenntniß der Harmonie und Erfindung einer
 Melodie ganz verschiedene Dinge sind, da dieser Fall Ge-
 schenk der Natur ist, jener durch Studium erlangt wird,
 so lassen sich in Tonsetzern mancherlei Gewebe und Mi-
 schungen von Beiden denken, so daß in Einem Kenntniß
 der Harmonie, im Andern Erfindung einer Melodie in
 ganz verschiedenen Graden stärker oder schwächer hervor-
 stechen können. Nimmt man nun den ersten Fall ohne ei-
 ne gewisse Verbindung mit dem letztern an, so wird frei-
 lich die Harmonie nicht von der anziehendsten Seite
 erscheinen. Sie wird in diesem Fall als Hauptsache behan-
 delt, alle Rücksichten werden ihr aufgeopfert, der Man-
 gel an Melodie wird durch ein Gewühl von Accorden zu
 decken gesucht, bei denen die Empfindung leer ausgeht,
 so daß sie wohl am Ende, wie Rousseau sagt, in ein wohl-
 klingendes Geräusch, das stürmend oder sanft ins Ohr
 fällt, ausarten muß, allein für diese Mißhandlung kann
 sicher die Harmonie nicht, und sie wird ungeachtet ih-
 rer anscheinenden Entbehrlichkeit in Absicht auf die ohne
 sie in der Griechischen Musik bewirkten Wunder, unge-
 ach-

achtet der schlechten Melodien, deren Eintritt in die Welt sie befördern half, ungeachtet der mancherlei Mißhandlungen ihrer erklärten Verächter sowohl, als ihrer vermeinten Verehrer, sicher den Rang in der Tonkunst behaupten, der ihr mit so vielem Rechte zukömmt. B.

H a r m o n i e.

(Mahlerei.)

Man bedienet sich des Wortes Harmonie in der Sprache der Mahlerei ganz in demselben Sinne, in welchem man es in der Musik nimmt, und bezeichnet damit die Uebereinstimmung aller Theile des Gemäldes mit sich selbst und mit dem Geiste des dargestellten Gegenstandes.

Das Wort Harmonie ist daher von viel weiterer Bedeutung, als das Wort Accord, und man schreibt einem Gemälde viel mehr zu, wenn man es ein harmonisches Gemälde nennt, als wenn man sagt, es herrsche ein guter Accord in demselben, ob man gleich nicht selten den Begriff des Accordes auch auf die zu Ende jenes Artikels genannten Theile einer Mahlerei ausdehnt.

Sulzer scheint mir, aus allzu grosser Anhänglichkeit an die Theorie der Musik, von der Harmonie einen falschen Begriff aufzustellen, wenn er sagt: Wenn wir eine Person ganz roth oder ganz grün gekleidet sehen, so fällt uns nicht ein zu sagen, daß sie ein vielfarbiges Kleid an habe, wenn sie gleich in einem Lichte steht, wovon einige Stellen ein helles und schönes Grün, andere ein dunkleres haben, und noch andere so völlig im Schatten sind, daß man die Farbe gar nicht mehr unterscheiden kann. Wir urtheilen, dieser grossen Verschiedenheit der Farbe ungeachtet, daß die Person durchaus mit einem einfarbigen, grünen Gewand bedeckt sei. Diese ist die höchste Harmonie der Farben. Sie kann nur in den Gemälden erreicht werden, die aus Einer Farbe gemahlt sind, grau in grau, oder, roth in roth, welche Art zu mahlen die Welschen *Chiaroscuro* nennen.

Ich bekenne ganz offen, daß mir das Wort Harmonie in diesem Sinne noch nicht vorgekommen, und daß vielleicht kein Künstler es in diesem Sinne anerkennen möchte, so richtig auch der Satz: Der Unifonus allein hat die vollkommene Harmonie, in der Theorie der Musik nur immer sein mag.

Das

Das Wort Harmonie wird, so viel ich weiß, wenn man es auch, wie Sulzer einzig und allein auf die Farbe anwendet, nur von einem Gemälde gebraucht, auf welchem das verschiedene Farbenspiel der dargestellten Gegenstände ein schönes, angenehmes Ganzes macht.

Aber zeigen wir den Begriff der Harmonie in seinen Anwendungen auf alle Theile der Malerei.

Wenn alle Gegenstände in einem Gemälde so angeordnet sind, daß sie den Stoff von seiner lichtvollsten, wirksamsten Seite darstellen, und folglich vermittelt dieser Anordnung leicht und tief in die Seele des Betrachters eindringen, so ist die Anordnung dieses Werkes harmonisch.

Die Harmonie des Ausdruckes wird dann erlangt, wenn die gesammten Ausdrücke darauf hin zielen, in einer leichten Stufenleiter von den niedrigeren bis zu den höhern hinauf zu leiten, wenn in der ganzen Folge dieser Ausdrücke kein einziger vorhanden ist, der die einmahl angenommene leichte Reihe unterbricht, vor andern hervorschreitet, oder unter ihnen zurück bleibt; wenn zwischen der Bezeichnung und dem, was bezeichnet werden soll, das innigste Einverständniß herrscht.

In der Ausführung herrscht Harmonie, wenn man in allen Theilen des Gemäldes das Erzeugniß derselben Hand, desselben Geistes findet.

Die Zeichnung wird dann harmonisch genannt, wenn alle Formen Einer und derselben Figur sich wechselseitig mit einander vereinigen, wenn sie alle dasselbe Alter, dasselbe Temperament, dieselbe Leibesbeschaffenheit ausdrücken.

Das Helldunkel hat Harmonie, wenn Schatten und Licht keinen allzu großen Contrast gegen einander bildet, und wohl abgestufte Mitteltinten leicht von dem Hellen zu dem Dunkeln leiten.

Wenn der Künstler endlich nur solche Farben in sein Gemälde bringt, deren Töne sich unter einander zu einem lieblichen, freundlichen Spiele so vereinigen, daß jede derselben immer in gewissem Verhältnisse an der, welche ihr folgt oder voran geht, Theil nimmt, daß selbst diejenigen, welche weit von ihr entfernt liegen, vermittelt der leichten, stufenweise gehenden Folge mit der erstern in einem genauen Verhältnisse des Grades der Färbung stehen; so hat seine Farbengebung Harmonie.

Hören wir nun, was Mengs von der Harmonie des Correggio sagt, den er für den größten Künstler in diesem Stücke erklärt. Indem er die Annehmlichkeiten

suchte, spricht er*), so fand er auch gar bald die Harmonie, als die Quelle derselben, und die selbst von einem feinen und zarten Gefühl ihren Ursprung nimmt. Da Correggio nichts von allem dem leiden konnte, was abstechend und hart war, so mußte er auch groß in der Harmonie werden, denn diese ist nichts anders, als die Kunst, zwischen zwei einander entgegengesetzten Dingen, ein Mittel zu erfinden, es sei nun in der Zeichnung, oder im Helldunkel, oder im Colorit.

Correggio vermied alle winklichte und viereckichte Formen, und machte seine Umriffe fließend und wellenförmig, und eben dieses war eine Wirkung seines Gefühls für die Harmonie. — — Auf eben die Art setzte er auch zwischen Licht und Schatten, als auch im Colorit, ein Mittel zwischen jede Theile. Ueberdem beobachtet niemand besser als er die Regel, daß die Augen nach einer gewissen Anstrengung allemahl der Ruhe bedürfen; wenn er daher eine schöne und herrschende Farbe auf einem Orte angebracht hatte, so liefs er gleich eine Mitteltinte darauf folgen, und wenn er von neuem einen Theil glänzend machen wollte, so verfiel er nicht gleich wieder auf eben den Grad der Farbe, die er verlassen hatte, sondern führte das Auge des Zuschauers durch eine allmähliche Abstufung zu jenem Grade der Anstrengung dergestalt, daß das Auge gleichsam so erwecket wurde, als ein Schlafender, der durch den Klang eines angenehmen Instruments aus dem Schlafe gezogen wird, dem folglich das Erwachen keine Störung in seiner Ruhe, sondern eine Entzückung wird.

G.

H a r m o n i k.

(Musik.)

Unter dem Namen Harmonik verstand man ehemahls die Lehre alles dessen, was Bezug auf Töne, Intervallen, Systeme, Klanggeschlechter, Tonarten, Mutationen und Melopöie hatte. Die Griechischen Schriftsteller definieren die Harmonik als eine wohlgeordnete Folge, eine Fertigkeit, die Grösse der Töne in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe zu empfinden, als eine Wissenschaft, die Natur musikalischer Töne in Beziehung auf ihre Ausübung zu untersuchen

*) S. 88. des 2. Bandes der Uebers.

chen u. s. w. Die Begriffe, die man in der heutigen Musik mit Harmonik verbindet, sind grösstentheils jenen noch ähnlich, und beziehen sich auf die Theorie des Klanges, die Beschaffenheit des gegenwärtigen Systems, und die in selbigem vorkommende Verhältnisse, den richtigen Gebrauch der Töne, Tonarten, Accorde, Dissonanzen, Consonanzen und zweckmässiges Verfahren in der Modulation u. s. w.

Sulzers Klage, daß dieser theoretische Theil der Tonkunst so sehr erschwert werde, weil kein praktischer Künstler, dessen Werke die vollkommenste Kenntniss desselben verriethen, sich entschliesse, selbigen auf die gehörige Art vorzutragen, ist nur zu gerecht; allein wenn man bedenkt, daß Künstler in Momenten der Begeisterung sehr wenig Beruf zu kritischen Analysen über Theorie u. d. gl. fühlen können, und daß das Urtheil, welches sie bei erkaltetem Feuer über ihre eigenen Producte fällen, vielleicht weniger consequent ist, als fremde Kritik, ferner, daß die meisten Künstler von Genie in Erlernung ihrer Kunst nicht systematisch zu Werke gegangen, sondern daß sie sich mehr durch eigene und fremde Praktik bildeten, so wird diese Klage wohl noch lange Zeit Statt finden. Es ist hier angenommen, daß Sulzer mehr solche Winke praktischer Tonkünstler zu vermissen meint, durch die man im Stande wäre, dem Genie in seinem Gange mehr auf die Spur zu kommen, und seine Schritte in vorkommenden Fällen mit mehr logischer Gewissheit zu bestimmen, denn das Wissenschaftliche der Kunst hat, aller Unzulänglichkeit ungeachtet, wenigstens einen bestimmten Pfad. In einer neuern Schrift kommt eine Bemerkung vor, die ganz in Sulzers Aeufferungen einschlägt. „Es herrscht, so heisst es, daselbst, in allen Künsten, zwischen ihrer Theorie, und ihren Werken das Verhältniss, daß man weniger die Theorie brauchen kann, um die Werke dadurch zu vervollkommen, als die Werke, um die Theorie zu berichtigen.“ —

Diese Bemerkung heisst volle Beherzigung, und würde, gehörig benutzt, bei Erlernung der Kunst manchen dunkeln Weg hell, und dann und wann vielleicht gar entbehrlich machen, so wie die Stelle in *Burkes Inquiry into the Sublime*: „*Art can never give the rules, that make an art*“, nach ihrem rechten Sinn zergliedert, sehr bedeutende, und im gegenwärtigen Fall mit Vortheil zu benutzende Winke enthält. B.

H a r m o n i k a.

(Musik.)

Dieses Instrument gehört in Rücksicht auf seine äussere gegenwärtige Form unter die neuern Erfindungen, und zeichnet sich durch die Feinheit und das Anhaltende seines Tones vor allen übrigen Instrumenten aus. In Rücksicht auf mögliche Ausführung, in Beziehung auf Contrast der Empfindungen, wird aber trotz jener Eigenschaften die Harmonika schwerlich einen Platz neben andern Hauptinstrumenten behaupten können. Auch scheinen ihr fast wenige oder gar keine Verbindungen mit andern Instrumenten angemessen zu sein. Als begleitend verdunkelt sie die Singstimme, als concertierend verlieren die sie begleitenden Instrumente, da sie so weit im Tone zurück stehen. Sie wird also am besten allein genossen, und kann unter gewissen romantischen Verhältnissen einer empfindsamen oder auch empfindelnden Seele wohl einige Zeit lang Nahrung geben.

Die erstern Harmonikas bestanden in einer gewissen Anzahl durch Schleifen, oder Wasser gestimmten Gläser, die in einer willkührlichen Ordnung auf ein Bret gestellt wurden, und aus deren Rändern, welche vorher angefeuchtet werden mußten, man mit dem untern platten Theile des Fingers den Ton zog. Dafs eine Ausführung der Art nicht anders als äusserst ärmlich muß gewesen sein, ist leicht zu begreifen. Durch die Einrichtung, die diesem Instrumente der berühmte Franklin gab, und nach welcher es gegenwärtig gekannt ist, und gespielt wird, findet dahero in Rücksicht auf Vollkommenheit in der Ausführung fast kein Vergleich mit der ehemahligen Statt. Nach selbiger sind für die Gläser, glockenförmige, auf eine eiserne Stange vermittelst Korke befestigte Glasscheiben gewählt. Diese werden durch ein Schwungrad vermittelst eines Trittes, welcher mit dem Fusse dirigieret wird, in Bewegung gesetzt. Während dem zieht man wie auf jene Art den Ton aus denen sich hier um ihre Axe bewegenden Glocken; und zwar kann man dieses, welches bei der vorerwähnten Art mit den Gläsern gar nicht möglich war, in vollen Accorden, und was das Wichtigste ist, ohne im Tone abzusetzen. Man hat mancherlei Versuche angestellt, diese Glasglocken durch ein anderes Materiale als die Finger in Vibration zu bringen, um sie mit Tasten wie die Claviere behandeln zu können, theils weil Verschiedene die physischen Gefahren, und den nachtheiligen Einfluß bei jener Art der Behandlung dieses Instrumentes auf die Ge-

Gesundheit des Spielenden mit so grellen Farben geschildert, für welche Meinung aber zur Zeit sehr wenige, und äusserst unzulängliche Beweise vorhanden, theils weil dieses Instrument von allen Seiten ausserordentlich viel gewinnen würde: allein alle bis jetzt gemachten Versuche haben der Erwartung wenig entsprochen, und der Ton selbst, sowohl als dessen Modification, steht gegen die Feinheit, die ihm jene Art der Behandlung giebt, weit zurück, denn man hat bemerkt, dass es nicht allein das Sanfte oder Feste des sich an die Glasglocken reibenden Körpers, sondern ein gewisser Grad von natürlicher und mässiger Wärme sei, was vorzüglich mit auf den Ton wirkt.

Der Umfang der Töne der Harmonika macht zwischen drei und vier vollen Octaven aus. B.

Harmonische Theilung. Harmonische Töne.

(Musik.)

Man sehe die Artikel Theilung und Ton.

Harpeggio.

(Musik.)

Arpeggio. Bedeutet eine gewisse Art der Ausführung von Accorden, nach welcher die in selbigen vorkommenden Intervalle nicht zugleich, sondern im Einzelnen sowohl von der Tiefe nach der Höhe zu, wie auch umgekehrt vorgetragen werden. Die nächste Veranlassung zu dieser Art von musikalischer Figur oder Setzmanier gab wahrscheinlich zuerst die Harfe, von der sie auch die Benennung führt, und zwar wegen des zu baldigen Schwindens ihrer Töne bei nothwendigem langen Verweilen in einerlei Accorden. In gleicher Hinsicht ist die Einführung der Harpeggio's auf Clavieren oder Pianofortes zu betrachten. Sie kommen vor sowohl in Tonstücken als Phantasieen. Man pflegt sie für die Ausführung selten auszuscheiden, sondern man setzt gewöhnlich nur die Noten des zu harpeggierenden Accordes über einander, mit dem Zusatz *harpeg.* In diesem Fall ist die Art des Harpeggierens der Willkühr des ausführenden Theiles überlassen. Soll das aber nicht sein, und der Tonsetzer will die Art der Ausführung selbst bestimmen, so werden die Intervalle des ersten Accordes in der Ordnung, in der

sie vorzutragen sind, ausgeschrieben, und zu den übrigen Accorden kömmt das Wort *siegue*. Auch bedient man sich

des Zeichens  welches den Noten der Accorde

vorgesetzt wird. Der Arten einen Accord zu harpeggieren giebt es, wie schon angemerkt worden, verschiedene. Es kann im Einzelnen von der Tiefe nach der Höhe zu, oder umgekehrt geschehen, oder beide Fälle können zugleich Statt finden u. s. w. Dieses bestimmen Taktart und mögliche Zeit des Verweilens, so wie außerdem mehrere hier angenommene Zeichen und Ankündigungen der mancherlei Arten von Harpeggio's, deren besondere Anführung hier zu weitläufig sein würde, die Art der Ausführung näher bezeichnen.

Bei Begleitung der Recitative ist es zuweilen nothwendig, ohne besondere Vorschrift den Accord harpeggiert am Flügel anzugeben, und zwar theils um kleine eintretende Pausen bei Einschnitten u. d. gl. zum Behuf des Sängers zu füllen, theils auch dessen sicherere Intonation zu befördern. Allein wenn hier eine gewisse nothwendige Kürze überschritten, und was Nothhülfe und Begleitung sein soll, zu einer obligaten Stimme gemacht wird, zu der sich vielleicht das Violoncello mit einem reichlichen Beitrag von Harpeggiaturen gesellt, so kann ein solches Trio nicht anders als in den unleidlichsten Galimathias ausarten. B.

H a r t.

(Schöne Künste.)

Hart bezeichnet in geistigen Werken der Kunst dieselbe Eigenschaft, die wir in materiellen Dingen rauh nennen. Das Harte ist in den bildenden Künsten und in der Musik das Gegentheil vom Sanften und Weichen, und in den redenden Künsten vom Fließenden.

Das Harte entspringt durch plötzlich abgebrochene Uebergänge, durch öftere Unterbrechungen der geraden, leichten, natürlichen Folge der Rede oder der Töne, der Vorstellungen, der Formen, der Farben, der Lichter und Schatten.

Das Harte ist im Allgemeinen in allen Werken der Kunst ein Fehler, der um so unverzeihlicher ist, je gewisser die Wirkung aller Kunstwerke auf unsere Sinnen, unser Vorstellungs- und Empfindungsvermögen, einzig und al-

allein von der Schönheit ihrer Form, und von den sanften Uebergängen derselben abhängt. Unebenheiten und Rauigkeiten beleidigen unser moralisches Gefühl eben so sehr, als das physische, und flossen uns von der geistigen und sinnlichen Betrachtung des harten, rauhen Gegenstandes gleich stark zurück.

So richtig uns auch alles dieses scheint, eben so ausgemacht dünkt es uns aber auch im Gegentheil, daß es Gegenstände der Kunst gebe, deren Darstellungsart eine gewisse Härte, die doch immer weislich gespart sein muß, nicht nur verträgt, sondern sogar nothwendig erfordern kann. Hierunter scheinen uns solche Gegenstände zu gehören, welche ein Ausdruck von Kraft und Stärke, Muth, Grösse, Schrecken, Furcht u. f. f. sind.

Uebrigens hoffen wir den Begriff der Härte so charakterisiert zu haben, daß die Anwendung desselben auf die verschiedenen Künste hier zu geben, unnöthig sein würde. G.

H a u p t g e s i m s.

(*Baukunst.*)

So wird das oberste Gesims eines Gebäudes, das gleich unter dem Dache sich befindet, und dem Ganzen zur Bedeckung und Begrenzung dient, genannt, um es von den andern kleinern Gesimsen, die an den übrigen Theilen des Hauses sind, zu unterscheiden. Man sehe den Artikel Gesims. Bisweilen wird es auch Kranz - Gesims genannt. St.

H a u p t s a t z.

(*Musik.*)

Thema ist diejenige musikalische Periode, in welche die in einem Tonstücke herrschen sollende Hauptempfindung gelegt ist. In Fugen hat ein Hauptsatz den Beinamen Führer. (M. s. dies. Art.).

So wie bei einer Rede der Hauptgedanke, oder das Thema den wesentlichen Inhalt derselben angiebt, und den Stoff zu der Entwicklung von Haupt- und Nebenideen enthalten muß, eben so verhält sichs in der Musik, in Absicht der durch den Hauptsatz möglichen Modification einer Empfindung, und so wie ein Redner von seinem Hauptsatz in Nebensätze, Gegensätze, Zergliederungen u. f. w. übergeht, wie er sich rhetorischer Figuren bedient, die alle die Bekräftigung seines Hauptsatzes

bezwecken, eben so wird der Tonsetzer in der Behandlung eines Hauptsatzes verfahren, und ihn in Absicht auf Harmonie, Modulation, Begleitung, Wiederholung u. s. w. so bearbeiten, und in solche Verbindungen setzen, daß er immer mehr Neuheit und Zuwachs an Interesse erhält, daß die besonders in der musikalischen Schreibart so nothwendigen Episoden und Nebensätze die Hauptempfindung nicht stören, und der Einheit des Ganzen schaden u. s. w. Aus der Anlage eines Hauptsatzes leuchtet die Stärke des Geniees eines Tonkünstlers, aus der Art selbigen zu behandeln, dessen musikalischer Scharffinn und Kenntniß der Harmonie. Woraus erhellet, daß nur durch Vereinigung des Einen mit dem Andern wirklich große Kunstproducte erzeugt werden können. Nicht so leicht und so geschwinde wird sich der Tonsetzer erschöpfen, welcher vermöge seiner harmonischen Kenntnisse, alle die möglichen mit einem Hauptsatz vorzunehmenden Veränderungen einfielt, als der, welcher schon mit der Erfindung eines schönen Hauptsatzes zufrieden ist, und die Anknüpfung analoger Sätze mehr dem Zufall der Einbildung überläßt, als daß er sie durch überdachte Pläne anzuordnen suchen sollte. Jener wird bestimmter zeichnen, er kann eine gehörige Oekonomie der Gedanken beobachten, kann jedes seiner Werke durch Einheit und Eigenthümlichkeit auszeichnen, da hingegen bei diesem unwillkührliche Wiederholungen, fremde Züge, matte Wendungen, und baldige Kraftlosigkeit ganz unausbleiblich sein müssen. Es sind über den eigentlichen Eintritt eines Hauptsatzes wenig allgemeine und bestimmte Regeln zu geben. Auf die Länge und Kürze der Tonstücke, und des in ihnen liegenden Charakters kommt alles an. Dieses verlangt eine Einleitung, ein Exordium, ein kurzes Ritornell u. s. w., da ein anderes sich mit besserer Wirkung sogleich mit dem Hauptsatz anfängt. B.

H a u p t t o n .

(Musik.)

Grundton. *Tonica*. So heist derjenige Ton, dessen diatonische Tonleiter bei Anordnung eines Tonstücks zum Grunde gelegt ist, nach welcher man die Art der Ausweichung in andere Töne, die hier *Nebentöne* heissen, einrichtet, das heist, selbige entweder zu harten oder weichen Tonarten macht, und endlich dessen Dreiklang sowohl am Anfange als am Ende des Tonstücks gehört wird, oder welcher das Tonstück anfängt und schliesst. Es

Es kann jeder der in das gegenwärtige System eingeführten Töne zum Grundton oder zur Tonica gemacht werden, nur müssen alsdann die Nebentöne hiernach geordnet, und durch Vorzeichnung in die ihnen zukommenden Verhältnisse gesetzt werden. Die Intervallen der Tonleiter des Grundtones entscheiden, ob man die Tonart für die Nebentöne, oder die vom ersten und zweiten Grade der Verwandtschaft u. s. w. hart oder weich zu nehmen habe.

Kommt in jener Tonleiter die Terz derselben groß vor, so nimmt man die Tonart hart, kommt sie als klein vor, so nimmt man sie weich. So liegt, wenn man C als Grundton gelten läßt, in dessen harter Tonleiter die Terz von D als klein und von G als groß. Die Ausweichung in diese beiden Nebentöne geschieht folglich bei D in die weiche, bei G in die harte Tonart. Ein ähnlicher Maassstab findet Statt, wenn man in Nebentöne von entferntern Graden der Verwandtschaft gehen will. Z. B. von C diesen Ton hier wieder als Grundton angenommen, nach B oder H. Geschieht die Ausweichung nach diesen Tönen im ersten Fall über F, im zweiten über G; so werden die Tonleitern dieser beiden Töne in Beziehung auf B und H das sein, was weiter oben die Tonleiter des Grundtones C auf D und F war, und die Tonart wird für B hart, für H weich zu nehmen sein. Es versteht sich, daß dieser Fall nur von der mehr gewöhnlichen Art in Nebentöne auszuweichen entlehnt ist. In Phantasieen oder Tonstücken, wo vielleicht einige besondere Beziehungen und Pläne den Gang der Harmonie bestimmen, lassen sich unzählige Gründe für die Abweichung von jenen angenommenen Regeln denken. Da in einem Tonstücke die Harmonie bald in diesem, bald in jenem Nebentöne verweilt, und in diesem Fall die Modulation jedesmahl nach der Tonleiter derselben, die sich von der des Grundtones mehr oder weniger entfernt, eingerichtet ist, so ist insofern sehr auf die Länge des Verweilens Rücksicht zu nehmen, damit das Gefühl für den Hauptton und dessen Charakter nicht verlösche, sondern daß selbiger durch seine Analogieen der Einbildung auf eine oder die andere Art zurück gerufen und vergegenwärtiget werde.

Man nennet in einem andern Sinn denjenigen Ton Grundton oder Hauptton, welcher in einem Accorde der tiefste ist, weil er gleichsam zum Grunde liegt, und weil auf ihn die ganze Harmonie gebaut ist. Bisweilen heisst auch Hauptton derjenige, welcher als beziffert in Tonstücken vorkömmt, zum Unterschied derjenigen Töne oder Noten, welche unter der Benennung durchgehend bekannt sind.

B.

Heldengedicht.

(Dichtkunst.)

Das Heldengedicht ist, wenn wir seinen Begriff nach einem bestimmten Princip fassen, die Darstellung einer Handlung, welche durch ihre Wichtigkeit für die ganze Menschheit, oder einen grossen Theil derselben, durch die Charaktere, welche an ihr Theil nehmen, und die Art ihrer Entwicklung, das Gefühl des Erhabenen erregt, in der Form der höchsten durch Sprache darstellbaren Schönheit. Sulzer sagt: Der Charakter des Heldengedichts besteht überhaupt darin, dass es in einem feierlichen Tone eine merkwürdige Handlung oder Begebenheit umständlich erzählt, und das Merkwürdigste darin, es betreffe die Personen oder die Sachen, ausführlich schildert, und gleichsam vor Augen legt. Allein damit bezeichnet er das Wesen dieser Dichtungsart in der That gar nicht; nicht jede merkwürdige Handlung kann Stoff eines Heldengedichtes werden, und der feierliche Ton erschöpft wahrhaftig das Charakteristische der Form desselben nicht.

Herr Eberhard scheint sich auch nicht bestimmt genug über das Heldengedicht zu erklären, wenn er sagt: Ein grösseres episches Gedicht, welches den höchsten Grad der poetischen Vollkommenheit hat, dessen Handlung also die reichste, grösste, lebhafteste, rührendeste, insonderheit aber wunderbar ist, ist ein Heldengedicht. Es fehlt in dieser Erklärung gerade das Auszeichnende der Empfindungen, welche das Heldengedicht erregt, ich meine die Erhabenheit, und das Interesse für die Menschheit.

Der Held des Heldengedichts muss jederzeit ein Wesen sein, welches durch seine Kräfte, seine Gesinnungen und Handlungsart uns zur Bewunderung und zum Enthusiasmus auffordert. Er kann ein übermenschliches Wesen sein, allein es wird denn doch in der Form der menschlichen Natur dargestellt; und dieser poetische Anthropomorphismus ist eine reiche Quelle der interessantesten Schönheiten. Der Held ist diejenige Person, durch deren Kräfte die Handlung entschieden wird, für deren Schicksal wir uns am meisten interessieren. Mehrere Helden können nur in so fern Statt finden, als ihr Beisammensein das Interesse nicht auf eine für das Ganze schädliche Weise theilt.

Alle

Alle für die Menschheit wichtige Handlungen betreffen entweder die sittliche Vollkommenheit derselben, oder die Glückseligkeit derselben, oder beide zugleich. Die epischen Handlungen also haben entweder moralisches, oder physisches, oder moralisch-physisches Interesse. Das religiöse Interesse gehört mit zu dem moralischen; das Interesse der Nation entweder zu dem physischen oder zu dem moralisch-physischen. Schöne Ideen über diesen Gegenstand hat Garve in seiner Abhandlung über das Interessierende. N. B. d. S. W. XII. XIII.

Das Wunderbare findet sich meistens bei jeder epischen Handlung; ist aber dennoch, wie mir scheint, nicht schlechterdings wesentlich. Die Zusammenwebung des Uebernatürlichen und Natürlichen ist unstreitig nicht zu verstaten in Werken, bestimmt für den Genuß aufgeklärter Nationen. Ganz widernatürlich sind die allegorischen Wesen, die Tugenden und Laster z. B., wenn sie verflochten in die epische Handlung erscheinen. Sie sind hier eben so unnatürlich, als in einem historischen Gemälde.

Man nennt die übernatürlichen Wesen, welche durch ihre Handlungen Wirkungen hervor bringen, welche natürlich nicht erfolgen könnten, die Maschinen des Heldengedichts. Ein Heldengedicht bedarf ihrer nicht; beinahe widersinnig sind sie allen Nationen, welche durch Philosophie über Welt und Natur hinlängliche Begriffe gewonnen haben.

Sehr wahr sagt Herr Eberhard in seiner Theorie der schönen Wissenschaften: „Die personificierten abstracten Begriffe einiger neuern Heldengedichte haben nicht allein keine Wahrscheinlichkeit an sich, und für die Leser, indem der abstracte Begriff in der Personification noch nicht genug verdunkelt ist, sondern auch, weil ihre Wahrscheinlichkeit nicht genug durch die pathetische Täuschung des ganzen Gedichts befördert wird.“ Man könnte vielleicht die Gründe für die Unnatürlichkeit solcher Maschinen noch tiefer aus der Psychologie schöpfen, wenn man aus einander setzte, daß die allgemeine Stimmung der Geisteskräfte für die historische Darstellung des epischen Gedichts ganz eine andere ist, als jene, welche erfordert wird, um sich ein allegorisches Wesen mit einiger Täuschung vorzustellen.

Der eben angeführte Weltweise fügt noch die feine Bemerkung hinzu: „Eben diese allegorischen Maschinen haben in dem komischen Heldengeichte gute Wirkung gethan, indem ihre Wahrscheinlichkeit durch die komische Kraft vermehrt wird.“

Das

Das komische Heldengedicht kann nicht als eine Unterart dieser Dichtungsart betrachtet werden: es ist nichts anders, als eine Parodie der Form des Heldengedichts zur lächerlichen Darstellung einer an sich lächerlichen Handlung.

Der Stoff eines Heldengedichts kann von größerm oder auch von geringerm Umfange sein. Die Wirkung hängt davon nicht ab. Ossians Fingal wirkt, unerachtet der Eingeschränktheit seines Stoffes, weit mehr als manche epische Gedichte von unendlich größerer Extension. Allein unnachlässlich ist die Forderung der Einheit im Ganzen der Handlung, die Forderung der Harmonie aller Theile derselben, und der Einfachheit in ihrer Verbindung. Ohne jene Einheit wäre gar keine Schönheit möglich, und der Mangel an Harmonie und Einfachheit würde den Charakter der Erhabenheit einschränken, welcher jedes epische Werk auszeichnen muß.

Der Plan des Heldengedichts muß ganz darauf angelegt sein, das Gefühl des Erhabenen, in Vereinigung mit den schönsten Empfindungen, die sich mit ihm verbinden lassen, so zu bewirken, daß doch jenes Gefühl des Erhabenen die Hauptstimmung ausmache. Der epische Dichter erkennt den Charakter seiner Dichtungsart, wenn er in seinen Anordnungen jene Mittel der Täuschung erkünsteln will, die in der Gewalt des dramatischen Dichters stehen. Nicht durch seine Verwebungen der Begebenheiten, nicht durch Ueberraschungen soll er glänzen wollen, sondern sein Verdienst in Grösse verbunden mit Einfachheit suchen.

Die Form des epischen Styles besteht aus der Vereinigung aller in der Sprache enthaltenen Mittel, das Gefühl des Erhabenen zu bewirken. Und zu diesem Mittel gehört auch die Wahl eines Sylbenmaasses, welches die Stimmung des Feierlichen bewirkt, und den Charakter des Erhabenen zugleich mit einer Mannigfaltigkeit verwandter Gefühle ausdrückt. S. den Art. Styl. H.

H e l l d u n k e l.

(Zeichenkunst, Malerei und Kupferstecherkunst.)

Das Italiänische Wort *Chiaroscuro*, nach welchem der Franzose sein *Clair-obscur* und Hagedorn zuerst unser Helldunkel bildete, bezeichnete ursprünglich bloß diejenige Art von Malerei, die in einer einzigen Farbe ausgeführt wurde, zum Beispiel in Grau. Man sehe den Artikel *Grisaille*. Die hellere Mischung (*il chiaro*) bildete das Licht,

Licht, oder die hellen, die dunklere (*il oscuro*) den Schatten, oder die dunkeln Theile des dargestellten Gegenstandes.

Rundung, Hervorragung und Zurückweichung der verschiedenen Gegenstände kann vermittelt dieser Mischung von dem Helleren und Dunkleren Einer und derselben Farbe vollkommen hervor gebracht werden.

Halten wir diese Idee fest, um vermittelt derselben das Wesen des Helldunkels bestimmen zu können, bei dessen Bestimmung selbst Mengs schwankend ist, und die Begriffe von Farbengebung, Harmonie, Beleuchtung und dem eigentlichen Helldunkel unter einander verwirrt, und worüber sogar der Erfinder unseres Ausdruckes für diesen Theil der Malerei nicht immer mit sich selbst einig zu sein scheint.

Die vorerwähnten Eigenschaften der Darstellungen, Rundung, Hervorragung und Zurückweichung, können durch die widersinnigsten, unnatürlichsten Mischungen heller und dunkler Farben hervor gebracht werden; das Helldunkel, welches sogar ohne alle Farbe bestehen kann, welches viele gute Kupferstiche beweisen, ist also von der Farbengebung, welche die Körper in ihre natürlichen Farben kleidet, wesentlich verschieden.

In einem Gemälde kann die schönste Harmonie herrschen, ohne daß das Helldunkel in einem ausgezeichneten Grade beobachtet worden wäre.

Die Beleuchtung, oder Licht und Schatten, ist nichts, als ein Mittel zur Erzielung des Helldunkels. Das Mechanische der Beleuchtung und Beschattung ist gewissen, fest bestimmten Regeln und Grundsätzen unterworfen, welche von den ältern Künstlern beobachtet wurden, ohne daß ihre Werke eine Idee von dem Zauber des Helldunkels gewährten, bis uns endlich Correggio die Reitze desselben kennen lernte.

Ein gutes Colorit muß nothwendig Rundung, Hervorragung und Zurückweichung, also hellere und dunklere Theile darstellen, wie an Tizians Werken immer zu sehen ist; aber alles dieses ist noch nichts, als treue Darstellung der Wahrheit der Natur; die höhere Kunst der Farbengebung, das in Rücksicht dieses Theiles wählende und erfindende Genie des Künstlers, hatte sich dabei noch nicht in Thätigkeit gezeigt.

Es war nichts beobachtet worden, als die nothwendigen Forderungen der Natur, welche, wie schon angedeutet worden ist, unter Correggio's Händen zu Quellen noch nie geahndeter neuer Schönheiten wurden.

Cor-

Correggio war nämlich der erste, der die Farben seiner Palette zur Colorierung der Gegenstände nicht nach dem Ohngefähr nahm, oder vielmehr seine Gegenstände von verschiedenen, helleren oder dunkleren eigenthümlichen Farben nicht nach dem Ohngefähr stellte und ordnete: er wählte die willkührlichen, stellte die Gegenstände von eigenthümlichen helleren oder dunkleren Farben nach Erforderniß des vermittelt dieser gewählten Farben hervor zu bringenden harmonischen Ganzen.

Die Gesetze der Beleuchtung mußten oft einen Gegenstand dunkel, und einen andern hell darstellen, da doch hier ein dunkler und dort ein heller eine bessere Wirkung gemacht haben würde. Diese Gesetze der Beleuchtung mußten befolget werden, wenn das Gemälde nicht schreiende Unwahrheiten enthalten sollte. Und doch verlangte die gute Wirkung das Gegentheil.

Diesen beiden Forderungen der Beleuchtung und der guten Wirkung that Correggio auf Einmahl dadurch Genüge, daß er, je nachdem es nothwendig war, eine hellere oder dunklere willkührliche, oder einen Gegenstand von hellerer oder dunklerer eigenthümlicher Farbe wählte.

Und hierdurch erfand und brachte er dasjenige hervor, was wir das Helldunkel nennen, welches daher auch von der Beleuchtung, der Vertheilung des Hellen und Dunkeln, oder des Lichtes und Schattens, gar sehr verschieden, und mit derselben nie zu verwechseln ist, indem die Beleuchtung, wie bereits erinnert worden ist, von gewissen Gesetzen abhängt, das Helldunkel aber einzig und allein die Folge einer weisen Wahl der eigenthümlichen Farben ist, in Rücksicht ihrer größern Helle oder Dunkelheit, und der daraus entspringenden größern oder geringern Fähigkeit, das Licht aufzufassen, und zwar einer Wahl aus der Absicht, um durch dieselbe eine bessere Wirkung der in aller Wahrheit gefärbten, in aller Wahrheit beleuchteten Gegenstände hervor zu bringen.

Was Correggio in Rücksicht der Malerei für das Helldunkel that, leistete Rubens durch seine Schüler in Ansehung der Kupferstecherkunst für dasselbe. Er lehrte sie den Werth der eigenthümlichen Farben durch stärkere oder schwächere Schraffierungen auszudrücken, und so, vermittelt dieser Schraffierungen, ein Gemälde gleichsam zu colorieren, nachdem schon Cornelius Blömärt dasjenige Helle und Dunkle, das jedoch nicht Helldunkel genennet werden darf, in die Kupferstecherkunst eingeführet hatte, welches einen Kupferstich ei-

ner einfarbigen Malerei, einem Camayeu, Monochrom oder einer Grisaille, dadurch ähnlich machte, daß das höchste Licht stufenweise bis in den stärksten Schatten hinab geführt wurde.

Vor Blömärt kannte man auch dieses Helle und Dunkle in der Gravur nicht, so wie Johann Ludewig Rouillet der erste war, der unter Rubens Anleitung die Wirkung des Helldunkels in der Malerei auf die Kupferstecherkunst übertrug. G.

Heroide.

(*Dichtkunst.*)

Eine von Ovid erfundene Dichtart, welche diesen Namen darum erhielt, weil bekannte und berühmte Personen aus dem heroischen Zeitalter in denselben sprechen. Die Form dieser Reden ist epistolisch, welche Form es nothwendig macht, daß die redende Person sich dem Drange ihrer Empfindungen und Wünsche ohne Zurückhaltung und mit aller Offenherzigkeit überlasse.

Der Ton, der in diesen Episteln herrscht, ist in den Ovidischen im Allgemeinen der sanfte elegisch-verliebte, der ihm aber in denselben eben so wenig gelungen ist, als in seinen eigentlichen Elegieen. Ovid war zu gern witzig, um ein guter Mahler von Empfindungen zu sein, und in einige seiner Wendungen allzu verliebt, um auf Mannigfaltigkeit und Abwechslung der Aeufferungen, bei aller Verschiedenheit der Situationen, die ihm seine Wahl der Personen an die Hand geben konnte, bedacht zu sein.

Der Gedanke, in dem Charakter berühmter Personen aus dem Helden-Zeitalter Briefe zu schreiben, war eine sehr glückliche Erfindung, durch welche die Griechische Elegie ungemein vervollkommnet wurde, die vermöge der gleichsam dramatischen Form der Heroide eine ihr bis jetzt ganz unbekannte Stärke und Lebhaftigkeit erhielt.

Aber Ovid war alles Rühmens unerachtet, das man von ihm macht, und das er auch in gewissen Rücksichten verdienen mag, nicht der Mann, eine so glückliche Erfindung eben so glücklich zu benutzen.

Reichthum, Stärke, Lebhaftigkeit, Natürlichkeit der leidenschaftlichen Aeufferungen und der Leidenschaften überhaupt; Mannigfaltigkeit, Bestimmtheit und Haltung der Charaktere, fehlet ihm in seinen Heroiden eben so sehr, als Festigkeit und Richtigkeit dessen, was man in der Sprache der bildenden Künste das Costum, in jeder seiner Anwendungen, nennt.

Die

Die Heroiden des Ovid sind daher als Werke der Kunst von keinem besondern Werthe, und nur als die ersten ihrer Art und als Denkmähler aus dem Alterthume merkwürdig.

Die philosophische Theorie der Dichtkunst kennt die Heroide, als eine besondere Dichtart, nicht. Alles, was sie darüber zu sagen haben kann, ist unter dem Artikel Elegie, von welcher sie eine Untergattung ist, erinnert worden.

Von den neuern zum Theil glücklich ausgefallenen Versuchen, nennen wir nur Popen's vortreffliche Epistel der Heloise an Abelard, und verweisen in Rücksicht aller übrigen auf die Nachrichten, welche der Herr Hauptmann von Blankenburg davon giebt. G.

H e r o i s c h.

(*Aesthetik.*)

Heroisch drückt jene Energie des Willens aus, vermittelt welcher ein Mensch in der Durchsetzung edler Zwecke selbst die äuffersten Gefahren wagt, und sich durch keine Hindernisse, keine Leiden zur Aufgebung seiner Unternehmungen bewegen läßt. Dieser Heroism besteht also jederzeit in Handlung; in Gefinnungen nur, wiefern aus ihr Handlungen hervor gehen, welche wahrhaft heroisch sind.

Der Heroism ist seiner Natur nach erhaben, und Erhabenheit ist auch dasjenige Gefühl, welches alle Werke der Kunst erregen müssen, die heroische Stoffe darstellen. H.

H e s i o d.

Kumä in Aeolien war Hesiod's Geburtsort. Als Jüngling verließ er ihn, und von jetzo an wurde Askra, ein Flecken Böotiens, der Lieblingsaufenthalt des wandernden Barden. Ueber sein Zeitalter stritten schon die Alten. Wen darf es befremden, daß die Stimmen neuerer Gelehrten über diesen Punct noch auffallender getheilt sind? — Eingedenk der Grenzen und der Absicht dieses Werkes, setze ich hier, ohne mich auf Bestreitung abweichender Urtheile einzulassen, dasjenige fest, was, auch nach den neuesten Forschungen des scharfsinnigen Voss, welche sich insgesamt nur auf undeutliche Fragmente und unsichere Auszüge der Scholiasten gründen, dem Zeugnisse alter Schriftsteller und des Arundelischen Marmors zu Fol-

Folge, mir noch immer am wahrscheinlichsten dünkt, daß unser Dichter entweder zugleich mit, oder bald nach Homer lebte.

Den dichterischen Charakter Hesiods, wiewohl er im Allgemeinen entworfen werden kann, hat meines Bedünkens kein Kunstrichter mit treffenderen Zügen bezeichnet, als Dionys von Halikarnass. Anmuth der Darstellung, Gleichheit des Vortrags und Harmonie der Composition sind, nach dem Auspruche dieses Kritikers, die Vorzüge der Hesiodischen Gefänge. Durch Anmuth und natürliche Leichtigkeit in der Darstellung zeichnete sich überhaupt die Jonische Dichterperiode aus, in welcher Hesiod einen ehrenvollen Platz behauptet. Noch behandelte das mehr empfängliche als selbstthätige Dichtergenie die Erzählung bloß als Medium des nicht gedichteten, obwohl dichterischen Mythos, aus dessen Keime sich späterhin erst die Blüthe der poetischen Schönheit entwickelte. Erweckt und gestärkt von der heiteren Freie der Natur, stellten jene Barden das Sinnliche mit möglichster Anschaulichkeit dar, indess das höhere Geistige nur sanft seine Hülle durchschimmerte. Gleichheit des Vortrags mußte dem richtigen Gefühl unseres Dichters schon der Stoff anempfehlen, den er behandelte, und den wir sodann genauer darlegen werden. Was endlich das Harmonische im Ausdruck und die Musik im Versbau anlangt, so konnte darüber freilich nur der fein hörende Grieche und der griechisch gebildete Römer richten; aber ihr Urtheil wird der bescheidene Leser sich ins Gedächtniß zurück rufen, wenn das Zartgefühl neuerer Kunstrichter durch Verse, welche nicht viel mehr als Nomenclatur enthalten, zur Unzeit beleidiget wird.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über Hesiods Charakter, sei es uns erlaubt, bei den einzelnen Gedichten einen Augenblick zu verweilen, über deren Werth die Kritik fast eben so verschieden, als über ihren Inhalt und ihre Echtheit oder Unechtheit urtheilt.

Das ehrwürdigste Denkmahl des Hesiodischen Geistes ist unstreitig das Gedicht, welches den Landsleuten des Dichters allein für echt galt, und welches wir gewöhnlich unter dem Titel: Werke und Tage, der nur im Griechischen Sinne der Worte gefaßt werden muß, aufführen. Deutlicher wenigstens, wo nicht dem Inhalt entsprechender, ist die Ueberschrift, die Tzetzes wählte: Ethische und ökonomische Vorschriften. Die sittliche Ausbildung des Menschen zu befördern, und seinen häuslichen Beschäftigungen eine bestimmte und zweck-

mässige Richtung zu geben, ist der edle Zweck dieses Gedichts, das vom Hesiod zunächst seinem Bruder Perseus bestimmt wurde. Durch die ökonomischen Lehren suchte er ihn, den nachlässigen Landwirth, zur Ordnungsliebe und Regelmässigkeit in den ihm obliegenden Besorgnissen zurück zu führen; und durch die ethischen wollte er dem ungerechten und habfüchtigen Verschwender, zugleich mit den Richtern, die dessen Ungerechtigkeiten begünstiget, und den verarmten Dichter beeinträchtigt haben mochten, das Gewissen schärfen. Schon aus diesem Gesichtspuncte ergiebt sich, daß man in diesem Gedichte weniger Unterhaltung, als eigentliche Belehrung suchen müsse, und aus der individuellen Veranlassung desselben wird sich dem aufmerksamen Leser, der noch überdies auf das rohere Zeitalter des Dichters wohlwollende Rücksicht nimmt, der Geist, welcher in dem Ganzen herrscht, sehr leicht entwickeln. Die ökonomischen Lehren sind, nach dem wahren Urtheil eines neueren Gelehrten, beschränkt im Umfange, kleinlich in der Anlage, und dürftig in der Ausführung; sie beziehen sich, bei den damals noch sehr geringen Kenntnissen vom Ackerbau, und den eben so unzulänglichen Erfahrungen in der Schiffarth, bloß auf dasjenige Local, das den Blicken unseres Dichters vorschwebte. Die ethischen Vorschriften umfassen gleichfalls nur einfache und gemeinnützige Lebensweisheit, kurze Sentenzen und Beobachtungen, deren Alltäglichkeit nur denen ein Aergerniß werden kann, welche sie ohne Rückblick auf religiöse, moralische und politische Verfassung des Volkes, unter welchem der Barde in seiner sinnlichen Sprache sang, betrachten. Lieblich und erquickend erscheint den übrigen der frühe Lichtstrahl aufdämmernder Weisheit. — So viel von dem Inhalte des Gedichts! Ueber Plan und Anlage getraue ich mir nicht zu richten, noch immer überzeugt, daß das Ganze nur durch Willkühr der Rhapsoden, welche verschiedene, von dem Zusammenhang abgetrennte Theile vor großen Volksversammlungen, oder auch vor Privatpersonen bei Gastmählern und ähnlichen Gelegenheiten zur Kithara sangen, diejenige Form allmählig gewonnen hat, in der wir es gegenwärtig erblicken. Ohne sich durch die harten Uebergänge, die häufigen Wiederholungen, die noch auffallenderen Einschaltungen zur Ausfüllung der wahrgenommenen Lücken, und die verschiedenen Benennungen, unter welchen ältere Grammatiker einzelne, öfter gesungene Hauptstücke des Gedichts anführen, irren zu lassen, hat man neuerlich versucht, dem Ganzen einen künstlicheren Plan, und eine regelmässige Gedankenreihung unterzuschieben; aber ich fürch-

fürchte, man rechnet dabei zu viel auf die Ungeschicklichkeit des anordnenden Dichters, den doch bereits ein Homer voran gegangen war, und am Ende hebt die Zerstückelung der Rhapsoden, welche man selbst anerkennen muß, die ganze noch so sinnreiche Hypothese vom planmäßigen Zusammenhange auf.

Dieselbe Gattung von Sängern, welche die Unterhaltung der hörenden Mitwelt befördernd, der lesenden Nachwelt das lehrreiche Vergnügen entzog, das Hesiodische Wirthschaftsgedicht als ein schönes Ganze zu überschauen, dieselben begeisterten Sänger, von welchen zu Sokrates Zeiten nur entartete Nachkömmlinge auftraten, waren es, die auch einen zweiten Gesang unseres Dichters, seine Theogonie, zerstörten. Ein schätzbarer Ueberrest des ersten und einfachsten Philosophierens über die äussere Natur und die sittliche! Die Frage über den Ursprung und die Anordnung der Dinge, und über den Grund der physischen Erscheinungen in der Welt, welche sich der erwachten Vernunft von selbst aufdrang, versuchte, bei der Unfähigkeit der Sprache, abstracte Begriffe auszudrücken, die feurige Einbildungskraft des noch ungebildeten Griechen so zu beantworten, daß sie sich Wesen schuf, belebt von einer Urkraft, und davon abhängiger Wirksamkeit, und mit menschlichen Körpern bekleidet. Daher die ganze Reihe der kosmogonischen und physischen Mythen. Zu diesen göttlichen Fabelpersonen der Natur und Weltentstehung fügte der noch ungeschärfte Beobachtungsgeist andere der Sittlichkeit hinzu; auch erhöhte wohl Ehrfurcht und Dankbarkeit die Vorfahren verschiedener Stämme, sammt den Anbauern wüster Gegenden, zu vergötterten Besitznehmern der alten Naturwürden. Eine neue, nicht minder reichhaltige Klasse von Mythen, welche ich moralische und herogonische nenne. Aus diesen uralten Volksbegriffen, oder, wenn man lieber will, aus diesen Hüllen kosmogonischer, physischer und moralischer Dogmen, hat Hesiod, mit Absonderung der herogonischen Mythen, welchen er, wie wir bald sehen werden, ein eigenes Werk bestimmt hatte, die würdigsten ausgehoben, sie mit neueren Fabelgerüchten, die ihm sein poetisches, sagenreiches Vaterland darboth, vermehret, und durch des begeisterten Herzens Licht und Wärme wahrscheinlich nicht selten veredelt. Der Inhalt seiner Theogonie verspricht daher eben so wenig ein philosophisches System der alten Götterlehre, nach gewissen Principien geordnet (wie noch ganz neuerlich gelehrt wurde), als die Darstellung, im Ganzen genommen, den erhabenen Geist eines Epikers verräth. Schon Quintilian be-

merkt, vielleicht mit Hinsicht auf dieses Gedicht, daß Hesiod sich nur selten erhebt, und daß einen beträchtlichen Theil seiner Verse Namen füllen. Möchte nur dem Römischen Kunstrichter das Gedicht unverfälscht und vollständig überliefert worden sein! Mich dünkt, man habe bei der Würdigung desselben darin gefehlt, daß man nur üppige Erweiterungen und Zusätze der Rhapsoden ahndete, deren Dichtertalent und Dichterbelesenheit bei einem so reichen und oft behandelten Stoff allerdings weiten Spielraum fand, aber nicht zugleich an Zusammenziehung, Abkürzung und Verstümmelung dachte, welche vorzüglich die erste Hälfte der Theogonie erlitten zu haben scheint. Frühzeitig schon sorgte man zur Belehrung des Volkes und zum Jugendunterricht für mancherlei Gattungen von Geschlechtsregistern, welche, so trocken sie waren, doch eigenthümlichen Werth und Nationalinteresse für den Griechen hatten, dem sie die Beziehung seiner Götter zu den ältesten Heroen, und dieser wieder zu den einzelnen Völkerstämmen und Familien in anschaulicher Kürze darstellten. Dem Gedächtniß zu Hülfe zu kommen, wählte man ein bestimmtes, immer wieder kehrendes Versmaaß; und wenn man die Theogonie Hesiods auch diesem Behufe anpaßte, wie manche Veränderung mußte sie da erfahren! Auf diese Art wenigstens wird der Contrast so mancher Stellen, die schlecht verbunden, von des Dichters Armuth und Jejunität zeugen, mit anderen, in welchen wir ihn voll Feuer, und im höheren Schwunge der Phantasie erblicken, um vieles begreiflicher, und es läßt sich vielleicht die bescheidene Vermuthung rechtfertigen, daß Hesiod auch in jenen Stellen dichterische Erzählung und lebendige Darstellung von Factis zum Vehikel seiner Göttergenealogie machte, und daß sie vom poetischen Schmuck durch Epitomatoren entkleidet, und entblößet von epischer Exposition, auf unsere Zeiten gekommen sind. Scheint es doch, als ob auch Pausanias, nicht unkundig der Veränderungen, welche die Theogonie unter den gedachten Umständen erlitt, eben deshalb von ihrer Echtheit hie und da im Tone des Zweifelnden spreche. Erklärbarer wird es nunmehr auch, wie dieser Gesang des Böotikers, sammt seinen übrigen, in die weichere Jonische Mundart umgesetzt, und in dieser fortgepflanzt werden konnte.

Das dritte Gedicht, welches dem Hesiod beigelegt wird, führt die Ueberschrift: Schild des Herakles. Der Inhalt ist folgender: Als Amphitruo, der Gemahl Alkmenens, mit deren Lobe der Gesang anhebt, den ihm auferlegten Feldzug gegen die Taphier und Teleboer glücklich vollendet hatte, kehrte er nach Theben zurück, um
den

den Preis des Sieges in der Umarmung seiner Geliebten zu empfangen. Aber ihr hatte in derselben Nacht bereits Jupiter den bräutlichen Kranz von den Locken geraubt, und sie gebahr diesem den Herakles, ihrem Gemahle den Iphikles. Jener, der unsterbliche Sohn, — und dieß ist der einfache Uebergang zu der Haupterzählung — erlegte auch den Kyknos im Haine des Pegaischen Apollo. Sonder Scheu vor dem Ares, welcher seinen räuberischen Sohn begleitete, legte Herakles seine Rüstung an, deren vorzüglichster Theil, ein künstlicher, mit vielen Figuren gezielter Schild, ein Meisterwerk des Hephästos, durch zweihundert Verse hindurch genau beschrieben wird. So bewaffnet, und von Athene mit Muth befeelt, griff er den Räuber an, tödtete ihn und bestand selbst mit Ares einen furchtbaren Zweikampf.

Schon längst haben sich einsichtsvolle Kunstrichter in ihren Urtheilen über dieses Gedicht widersprochen, und in Muthmaßungen über die ursprüngliche Gestalt desselben erschöpft. Der Leser verzeihe, wenn ich die Reihe der letzteren durch die meinige vermehre, deren weitere Ausführung und Bestätigung einem andern Orte vorbehalten bleibt.

Als Fortsetzung seiner Theogonie verfaßte Hesiod, wie er selbst am Schlusse derselben ankündigt, eine Herogonie, ein Gedicht, in welchem er das Geschlecht und die Thaten der von Göttern abstammenden Helden als epischer Sänger beschrieb. Wie in dem Theile der Theogonie, den wir noch unverändert besitzen, so ging er auch hier bei jedem Göttererzeugten von seiner Geburt aus, und fügte dann die Erzählung einer merkwürdigen That hinzu, welche das Andenken desselben verewiget hatte. Dieses Gedicht scheint frühzeitig einen kleinen herogonischen Kyklus gebildet zu haben, in welchem man, verfolgend den Pfad, den Hesiod vorgezeichnet hatte, hier eine nur kurz angedeutete Sage weiter ausführte, dort eine übergangene Erzählung einschaltete, je nachdem der Gebrauch, den die Rhapsoden davon machten, diese willkührlichen Aenderungen zuließ, oder an die Hand gab. So wuchs allmählig das Werk, nach Suidas Bericht, zu fünf Büchern an. Die verschiedenen sich widersprechenden Fabeln, welche die Alten aus demselben anführen, die mannigfaltigen Benennungen, unter denen es bekannt ist*), die Unbestimmtheit, mit welcher es oft

P p 3

ohne

*) Die gemeinsten sind: καταλογος γυναικων, ήρωϊδων καταλογος, ήρωγονια, ήρωϊκη γενεαλογια. Vgl. Fabricii Bibl. Gr. Vol. I. p. 578. ed. Harl. Aus diesem Werke

ohne Bemerkung seines Urhebers angezogen wird — alles dieß führt uns auf die Entstehungsart des Werkes, wie ich sie dargelegt habe. Dieß vorausgesetzt, wage ich die Vermuthung, daß jene weitläufige und prunkende Beschreibung des Schildes, den Herakles trug, der simplen Erzählung Hesiods, daß der Sohn des Zeus auch den Sprößling des Ares, den muthigen Kyknos, erlegte, von einem andern Dichter beigelegt worden sei. Späterhin, nachdem man über Hesiods berühmteren Namen die der übrigen Verfasser vergessen hatte, und einzelne Theile des Werkes, abgeschieden von dem Zusammenhange, vorfang, erhielt dieser Theil den Titel: Schild des Herakles, und durch die Anfangsworte, mit welchen zufälliger Weise diese Rhapsodie anhebt (*η οἴη*), den noch befremdlicheren der Eöen. Daß Hesiod wirklich durch seine ganze Herogonie den Uebergang von einem Helden zum andern sich auf eine so geschmacklose Art, durch ein immer wiederkehrendes *η οἴη*, welches vergleichungsweise auf die Schönheit der zuletzt besungenen Heldin hindeutete, bereitet, und so dem Gedichte den Namen der großen Eöen erworben habe, dieß ist eine abenteuerliche Meinung der Grammatiker, auf die, wo ich nicht irre, zuerst gegen das Zeitalter Alexanders des Großen hin von einem Dichter angespielt wird, und welche von neueren Kunstrichtern nicht so unbedingt hätte nachgesprochen werden sollen. Drei unerhebliche Bruchstücke, auf welche man sich stützt, und in denen ebenfalls jene Lieblingswendung des Dichters vorkommt, beweisen für eine gleiche Composition der ganzen Herogonie eben so wenig, als sich eine solche Gedankenverbindung mittelst einer einzigen Formel durch ein weitläufiges Gedicht der Natur der Sache nach denken läßt. Wann werden wir aufhören, alten Dichtern, deren Namen wir mit Ehrfurcht nennen, Ungereimtheiten der Grammatiker aufzubürden!

Nimmt man die von mir aufgestellte Hypothese an, so ergiebt sich vielleicht, 1) wie gültige Richter in diesem Gedichte Hesiods Geist anerkennen konnten, indess schon alte Schriftsteller, welche mit kritischen Winken dieser Art eben nicht sehr freigebig sind, dem Dichter dasselbe durchaus absprechen. In der That ist Darstellung und Vortrag im ersten Theile des Werkes simpel, schmucklos, hesiodisch; in der Beschreibung des Schildes vol-

ke wird man überhaupt manchen litterarischen Beleg zu dem, was hier nur im Allgemeinen angedeutet werden durfte, hinzufügen können.

ler und glänzender; die Vergleichenungen nahen sich der Ueppigkeit, die Bilder sind erhabener, und die Schilderungen zwar glücklich, aber auch mit mehrerem Prunke ausgeführt. 2) Wenn andere Gelehrten dieses Gedicht für nichts mehr als einen homerischen Cento ausgeben, und über hundert Verse zählen, die entweder wörtlich aus Homer entlehnt, oder nach ihm gebildet sind, oder sich überhaupt auf Stellen und Erzählungen in der Iliade beziehen, so trifft dieser Vorwurf wieder nur, was man vielleicht nicht genug bedachte, die Beschreibung des Schildes; und hier möchte ich allerdings die Severität etwas weiter treiben, als es einem unserer belesensten Litteratoren beliebte. 3) Wenn Hr. Manfo urtheilte, daß dieses Gedicht kein schönes Ganze sei, daß die einzelnen Auftritte in demselben nicht genugsam vorbereitet und schlecht verbunden erscheinen, daß insbesondere die Beschreibung des Schildes beinahe die Hälfte des Werkes ausmache; so wird man nunmehr nicht bloß das Wahre jenes Urtheils richtiger fassen, sondern auch die Ursachen dieser Erscheinung sich auf eine natürliche und befriedigende Art erklären können. 4) Daß von einem so alten Dichter, als Hesiod ist, dem Herakles eine künstliche, metallene Waffenrüstung beigelegt wird, befremdete schon einen Heyne. Ich weiß, was man aus späteren, nicht einmahl ganz entscheidenden Zeugnissen eines Strabo und Athenäus darauf erwiedert hat, und mag hier jene Befremdung nicht zu meinem Vorthelle nutzen, weil eine überzeugende Erörterung der Sache mich zu weit führen würde. Nur so viel merke ich noch an, daß sich in der Beschreibung des Schildes selbst mehrere Merkmalhe von der Jugend ihres Verfassers auffinden lassen, unter welchen ich bloß den mit geflügelten Sohlen luftwandelnden Perseus, die melodischen Schwäne am Westufer des Weltstroms, und die Erwähnung des Elfenbeins auszeichne.

Schade, daß die reichhaltigen, für alte Mythologie so ergiebigen Fragmente von Hesiods verlohrnen Gedichten noch immer der zerstörenden Zeit ausgesetzt bleiben!

E.

H e t e r o g e n.

(Musik.)

Man sehe den Artikel Homogen.

H e x a m e t e r.

(Dichtkunst.)

Der Hexameter besteht aus sechs drei- und zweisylbigen Füßen. Er wird der heroische Vers genannt, weil er seiner ungemeinen Würde, seiner Gröfse, seiner reichen Mannigfaltigkeit wegen der Natur des epischen Gedichtes am angemessensten ist*).

„Homers Vers, spricht Klopstock, von der Nachahmung des Griechischen Sylbenmaafses, ist vielleicht der vollkommenste, der erfunden werden kann. Ich verstehe unter Homers Verse nicht Einen Hexameter allein, wiewohl jeder seine eigene Harmonie hat, die das Ohr unterhält und füllt; ich meine damit das ganze Geheimniß des poetischen Perioden, wie er sich vor das stolze Urtheil eines Griechischen Ohres wagen durfte, den Strom, den Schwung, das Feuer dieses Perioden, dem noch dazu eine Sprache zu Hülfe kam, die mehr Musik, als Sprache, war. Sein Hexameter hat die abgemessenste Länge, das Ohr ganz zu füllen; und er überläßt es den Alcäen, welche die vollkommensten lyrischen Verse find, es, aus andern Absichten, mit einem kürzern, fallenden Schlage zu erschüttern. Er hat den grofsen, und der Harmonie wesentlichen Vorzug der Mannigfaltigkeit. Da er aus sechs verschiedenen Stücken oder Füßen besteht, so kann er sich immer durch vier, bisweilen auch durch fünf Veränderungen von dem vorhergehenden oder nachfolgenden Verse unterscheiden. Und da diese Füße bald zwei, bald drei Sylben haben, so entsteht daher eine neue Abwechslung.

Durch das, was ich bisher angeführet habe, und dann durch glückliche Wahl der Sylbentöne, und ihrer Verhältnisse gegen einander; und durch den abwechselnden Abschnitt des Verses, bei welchem der Leser bald längere, bald kürzere Zeit inne halten mufs, erreicht der Homerische Vers eine Harmonie, die jetzt fließt, dann strömt, hier sanft klingt, dort majestätisch tönt.“

Eben diese grofse Mannigfaltigkeit, diese Freiheit, den Gang der Werke dem Charakter des Gegenstandes angemessen zu bilden, diese grofse Freiheit, die dem Dichter der Bau des Hexameters gewährt, macht ihn zu gröfseren Gedichten vor allen andern geschickt, und überhebet die
Spra-

*) Ἑξαμετρον ἥρων τε ὀνομαζεται ὑπο τε μήκῃ, καὶ πρῶτον ἥρῳσιν. Demetrius Phalereus de Elocutione §. V.

Sprache mancher Wörter, die nur aus Noth in andere Sylbenmaaße gesetzt werden müssen.

Um einen nur erträglichen Hexameter zu bilden, muß der Dichter fürs erste dahin sehen, daß ein Wort so selten als möglich einen ganzen Fuß ausfülle; unerträglich sind diejenigen Hexameter, die aus Wörtern bestehen, deren jedes einen Fuß anfängt und schließt. Man höre folgenden:

— — | — — | — — | — — | — — | — —
Nu-per qui-dam doc-tus coe-pit scri-be-re
ver-sus.

Die Füße dieses Verses, die bei den Griechen und Lateinern aus Daktylen und Spondäen bestehen, zu welchen im Deutschen noch die Trochäen hinzu kommen, können in unbegrenzter Freiheit mit einander wechseln, nur muß der mechanischen Schönheit wegen der fünfte Fuß ein Daktylus und der sechste ein Trochäus sein, welcher Daktylus jedoch, so bald es eine höhere Schönheit erfordert, und dieser Fall wird nur selten vorkommen, in einen Spondäus oder Trochäus verwandelt werden kann:

— — | — — | — — | — — | — — | — —
Sie-he, der Jüng-lin-ge Fü-ße, die dei-nen
Mann be-gra-ben.

Messias 15. Ges.

Um das Stätige dieser Versart, welches bei einiger Sorglosigkeit sich derselben leicht mittheilt, zu unterbrechen, der Länge desselben und dem Ohr einen Rubepunct zu geben, erhält der Hexameter gewisse Einschnitte, welche gemeinlich entweder auf die erste Sylbe des zweiten und vierten, oder auf die des dritten gesetzt werden:

— — | — — | — — | — — | — — | — —
Spon-te su-a, va-tis-que fe-runt re-
spon-sa per au-ras.

Aen. IV. 82.

— — | — — | — — | — — | — — | — —
Na-tus et ip-se De-a. Nec Teu-cris
ad-di-ta Ju-no.

Aen. VI. 90.

Daß wir in unserer Sprache den Hexameter der Griechen nachahmen können, ist nun endlich entschieden,

ja Klopstock behauptet sogar in seinem ersten Fragment, Ueber den Deutschen Hexameter, daß wir ihn zu über-
treffen vermögen.

Wir fügen einige dieser Verse bei, die eben dieser große Dichter für die schönsten hält, und deren ersten, (wir bezeichnen sie, wie er, nicht in Sylben- sondern in Wortfüßen) er im Homer nicht finden konnte:

— ˘ ˘ — ˘ ˘ — ˘ ˘ ˘ — ˘ ˘ —
Dro - hend er - scholl der ge - flü - gel - te Don - ner - gefang
 ˘ ˘ — ˘ —
 in der Heer - schaar.

— ˘ ˘ — ˘ ˘ — ˘ — ˘ —
A - ber da nun in der Nacht Weh - kla - ge
 ˘ — ˘ — ˘ ˘
 vom Grab auf - ruf - te.

— — — ˘ ˘ — ˘ — ˘ —
Strom, steh still! der Posaun - hail ruft,
 ˘ ˘ — ˘ — ˘ —
 und das Volk des Herrn kommt.

— ˘ ˘ — ˘ ˘ ˘ — ˘ — ˘ —
A - ber da nun des Ge - richts - aus - spruch
 ˘ ˘ — ˘ ˘ ˘ ˘ — ˘ —
 vom ge - fürch - te - ten Thron scholl.

— ˘ ˘ — ˘ — ˘ ˘ ˘ — ˘ — ˘ ˘ ˘ —
A - ber er kam be - glei - tet ein - her vom Ru - fe der
 ˘ ˘
 Sie - ger.

Ueber die Verbesserung der Harmonie, welche einige (vorzüglich Kleist in seinem Frühling) dem Hexameter dadurch zu geben glaubten, daß sie vor dem Anfange desselben noch eine kurze Sylbe anhängten, drückt sich Klopstock*) folgendermaßen aus: Sie wollten, wie es scheint, durch einen jambischen Anfang das Ohr, wegen der Ungewöhnlichkeit des neuen Verses schadlos halten. Aber sie haben zwei nicht unwichtige Einwürfe wider sich. Da der Hexameter eben so lang ist, als ihn das Ohr verlangt, so dehnen sie die Länge des Verses über die Natur aus. Der zweite Einwurf ist, daß die, welche die Sylbe noch hinzu setzen, nicht selten in Gefahr sind, zwei Verse statt Eines zu machen.

Aber

*) Von der Nachahmung des Griechischen Sylbenmaasses im Deutschen.

Aber den wichtigsten Grund, wie mich dünkt, gegen diese Neuerung hat Klopstock übersehen. Wird nämlich eine kurze Sylbe vor den ersten Daktylus des Verses gesetzt, so hängt sich, für das Ohr, diese kurze erste Sylbe an die beiden letzten des vorher gehenden Verses an, dadurch verliert der Hexameter seinen schönen Ausgang, und der ganze Rhythmus wird so monotonisch, daß das Ohr in kurzem dadurch auf das empfindlichste beleidiget wird. Diese kurze Anfangsylbe benimmt ferner dem Hexameter seine ernste Würde, mit welcher er sogleich auftritt, und macht ihn dadurch seiner ganzen Natur und aller seiner Vorzüge verlustig. G.

H i r t e n g e d i c h t.

Man sehe den Artikel Idyllisches Gedicht.

H i s t o r i e.

(*Historisches Gemählde.*)

Jedes Gemählde, auf welchem denkende Wesen in Handlung, oder in bestimmten sittlichen und leidenschaftlichen Zuständen dargestellt sind, wird ein historisches Gemählde genannt. Mythologische, allegorische Darstellungen, Schlachten, Gesellschaftsgemählde u. f. w. selbst Porträts werden also, so bald sie irgend eine physische oder moralische Thätigkeit ausdrücken, insgesamt zur historischen Gattung gezählet werden müssen.

Es würde eine äußerst unnöthige Wiederholung sein, wenn wir hier Alles, was der Künstler bei Hervorbringung eines historischen Gemähldes beobachten muß, nochmals angeben wollten, da wir alles dieses unter denjenigen Artikeln, welche der philosophischen Theorie gewidmet sind, zur Genüge ausgeführt zu haben glauben. Wir verweisen also hiermit auf alle jene Artikel, dergleichen sind Anordnung, Ausdruck, Augenblick, Erfindung u. f. f. G.

H o b o e.

(*Musik.*)

Oboe. Hautbois. Man zählte ehemahls mehrere Gattungen von Hoboen, sie hießen *Hautbois d'Amour*, *Haute-Contre de Hautbois* u. f. w. Ihr Unter-

terschied bestand aber im Wesentlichen nur in der Verschiedenheit ihrer Stimmung in Absicht auf Höhe und Tiefe, auch hatten sie einen geringern Umfang von Tönen, als die, welche gegenwärtig in Orchestern und bei Feldmuskiken eingeführt, und für nähere Bezeichnung zu bekannt sind. Der Umfang der Töne dieser Hoboen hält gewöhnlich zwei Octaven und zwei und einen halben Ton, und

begreift die Töne von C bis F in sich. Es kommt bei der Hoboe mehr als bei andern Blasinstrumenten auf die Güte des Rohrs an, welches als Mundstück dient. Dieses kann den Ton derselben ungemein veredeln, ihn aber auch bis zum Hahngeschrei herabwürdigen. Dahero ein echter Hoboespieler mit seinem Rohr, wenn es einmahl gut eingeschlagen ist, und welches von so manchen unbedeutend scheinenden Umständen abhängt, gewiss sehr säuberlich verfahren wird.

Wenn man den gegenwärtigen Gebrauch der Hoboe bei Opern- und Orchesterstücken mit dem der Clarinette vergleicht, so scheint es fast, als ob dieses Instrument jenes immer mehr und mehr verdrängen wollte, wozu freilich der weitere Umfang, der volle Ton und andere eigenthümliche Eigenschaften der Clarinette, dem Tonsetzer mit unter gerechte Veranlassung geben mögen. B.

H o l z s c h n i t t.

(*Zeichnende Künste.*)

Holzschnitte werden die Abdrücke von den in Holz geschnittenen Zeichnungen genannt. Man sehe den Artikel Formschneidekunst. G.

H o m e r.

Die alte Geschichte ist so arm an Nachrichten von den Lebensumständen der berühmtesten Sänger, daß sie uns auch von dem Zeitalter und dem Vaterlande Homers nichts zuverlässiges überliefert hat. Durch die Bemühungen der Geschichtschreiber seit dem Peloponnesischen Kriege, und die Versuche späterer Grammatiker, über diesen Punct einiges Licht zu verbreiten, ist die Untersuchung selbst mehr erschwert als erleichtert worden, weil sich jene durch Vorurtheile und Parteilichkeit, diese durch einen völligen Mangel an historischer Kritik zu unrichtigen Angaben

gaben verleiten ließen. Indess ergibt sich aus der geographischen Ansicht der Gegenden, welche Homer schildert, und aus seinen Beschreibungen verschiedener Naturerscheinungen, was schon Wood richtig wahrnahm, daß der Dichter in Jonien, wahrscheinlich zu Chios, lebte; und aus dem hohen Grade der historischen Glaubwürdigkeit, den man viele Jahrhunderte hindurch seinen Gedichten beilegte, erhellet, was auch andere Zeugnisse bestätigen, daß sein Zeitalter in die Jonische Wanderung, beinahe anderthalb hundert Jahre nach dem Trojanischen Kriege, mithin tausend und einige vierzig Jahre vor Chr. Geb. fällt. Apollodor und das Arundelische Marmor setzen es nicht genau genug, wie es scheint, neun hundert und zwölf Jahre vor Chr. Geb. an.

Hätte Homer auch keine Bardengefänge vor sich gehabt, die er nachahmen konnte; sein glückliches Genie, seine feurige Einbildungskraft, sein eben so starkes als feines Gefühl für die sinnliche Schönheit, sein reger Beobachtungsgeist endlich, dem der Verkehr seiner handelnden Landsleute mit andern Völkern, und seine eigenen nach der damaligen Dichtersitte unternommenen Wanderungen zu Statten kamen, wären allein hinreichend gewesen, aus ihm den großen Dichter zu bilden, dessen Auftreten die ganze Nachwelt angestaunt, und dessen Werden sie, wie ein Wunder der Natur, durch alle Jahrhunderte hindurch, zu erklären gestrebt hat. So ward Homer, was er war, durch sich selbst und seine eigenthümliche Form. Zwar vereinigt er nicht mehr in sich, als die Masse von Ideen, welche ein noch uncultiviertes Volk in dem Jugendalter seiner Ausbildung sich erworben hatte; dürftig erscheinen seine moralischen Urtheile, arm an Erfahrungen seine Staatslehre, und seine Natur- und Erdkenntniß noch sehr beschränkt. Aber die Wahrheit und Weisheit, mit der er alle Gegenstände seiner Welt zu einem lebendigen Ganzen verwebt, der feste Umriss jeder seiner Züge in jeder Person seiner unsterblichen Gemälde, die unangestregte sanfte Art, in welcher er, frei als ein Gott, alle Charaktere sieht, und ihre Laster und Tugenden, ihre Glücks- und Unglücksfälle erzählt, die Musik endlich, die in so abwechselnden großen Gedichten unaufhörlich von seinen Lippen strömt, und jedem Bilde, jedem Klange seiner Worte einghaucht, mit seinen Gefängen gleich ewig lebet; sie finds, die, nach dem Ausspruche einer unserer ersten Kunstrichter, in der Geschichte der Menschheit, den Homer zum Einzigsten seiner Art und der Unsterblichkeit würdig machen, wenn etwas auf Erden unsterblich sein kann.

Von

Von den beiden berühmtesten Gedichten Homers, welche anfänglich von den Homeriden Rhapsodienweise abgesungen, dann vom Lykurg, dem Spartanischen Gesetzgeber vollständig gesammelt, vom Pisistrat aufs neue in Ordnung gestellt, durch den gelehrten Fleiß eines Aristoteles, Zenodot, Aristarch und anderer kritisch berichtigt, und von Alexandrinischen Grammatikern auf vielfache Art erläutert wurden — von diesen beiden Gedichten wird unter den besondern Artikeln Ilias und Odysee ausführlicher gehandelt werden. Hier noch von den übrigen Gedichten ein Wort, welche Homers Namen noch jetzt an der Stirne tragen!

Der Frösche - und Mäusekrieg, eine komische epische Erzählung, oder, wenn wir bestimmter sprechen wollen, ein nicht ganz misslungener Versuch, die Ilias zu travestieren, verräth durch Darstellung sowohl, als durch Sprache und neuere Sitten, die Jugend eines Alexandrinischen Dichters.

Unter den Hymnen und Epigrammen, welche dem Homer gleichfalls zugeschrieben werden, finden wir zuerst ganze, vollständig aufbehaltene Loblieder auf einzelne Gottheiten, in welchen ein besonderes merkwürdiges Factum derselben mit epischer Kunst dargestellt, und in Homerischer Manier ausgeführt wird; wir finden ferner einzelne, durch Unkunde der Rhapsoden, an einander gereihete Fragmente mehrerer Hymnen, sodann Bruchstücke alter cyklischer Gefänge, Proömien der Rhapsoden, ein paar Sinngedichte nach echt-griechischer Weise, und einen Bettlergesang. Ich würde mich in eine unzumuthliche Weitläufigkeit verlieren, wenn ich die Charakterisierung dieser einzelnen Gedichte unternehmen wollte. Es genügt mir hier, nur von den längern Hymnen noch ein Wort beizufügen. Den Hymnus an Hermes hat neuerlich Voss mit bewundernswürdigem Scharfsinn dem feurigen, vom Geiste seines göttlichen Stammvaters entflammten Cinäthus zugeeignet, welcher sich um die Zeiten des Aeschylus durch Vortragung Homerischer und eigener Gedichte in Syrakus auszeichnete. Die Gründe, womit dieser geschmackvolle Gelehrte seine Meinung unterstützt, sind, dünkt mich, überzeugender als diejenigen, welche die Echtheit des Hymnus an Apollon erweisen sollen. Mit Recht waren die Kritiker gegen das Urtheil des ältern Thucydides misstrauisch; weniger vollgütig wird ihnen die unsichere Anspielung des Aristophanes auf eine Homerische Stelle scheinen, eines Dichters, dessen flüchtiger, leicht hinströmender Witz uns in der That nicht für eine kleine Gedächtnisübereilung, die ihm begeg-

begegnen mochte, Bürge leistet. Der Hymnus an Aphrodite athmet, nach meinem Gefühle, vor allen Homers lebendige Darstellung; gleichwohl scheint auch er dem Vater der Dichter nur nachgebildet, und sein Stoff größtentheils aus den Cyprischen Gefängen, die man einem Stasinus zuschrieb, entlehnt zu sein. In dem zuletzt entdeckten Lobgesange auf Demeter endlich, welchen der nicht immer sehr kritische Pausanias dem Homer so unzweifelhaft beilegt, kündigt die überall sichtbare Nachahmung Homerischer Stellen sowohl, als der Mysticismus, welcher in den einzelnen Theilen desselben herrscht, den späteren Verfasser an. E.

H o m e r.

Der berühmteste epische Dichter der Griechen, und der älteste, dessen Werke sich bis auf unsere Zeiten erhalten haben. Sein Alter ist eben so ungewiss als sein Vaterland. Nach der gemeinen Meinung hat er 900 bis 1000 Jahr vor Chr. Geb. gelebt. Mehrere Städte stritten sich um die Ehre, ihn erzeugt zu haben. Seine Gedichte geben manche Beweise, daß er in Kleinasien, wahrscheinlich in Jonien, oder auf einer der nahegelegenen Inseln gelebt habe. Nach einer Stelle aus dem Hymnus auf den Apoll, die auch Thucydides anführt, hat er auf der Insel Chios gewohnt. Von seinem Leben ist eben so wenig etwas zuverlässiges bekannt. Der Sage nach, die durch die angeführte Stelle bestätigt wird, war er blind. Die Dunkelheit seines Ursprungs hat vielleicht sein Ansehen nur noch mehr befestigt. Mehrmahl wurden Verse von ihm als alte Urkunden gebraucht, um Streitigkeiten ganzer Völkerschaften zu schlichten. Aber nicht bloß sein Alter machte ihn ehrwürdig; seine hohe dichterische Vollkommenheit erwarb ihm den Namen des Vaters der Dichter, und schlechthin des Dichters. Nicht Politik, oder Moral, oder Physik zu lehren, wie manche geglaubt haben, war sein Zweck, sondern bloß, was das wahre und einzige Ziel des Dichters ist, zu gefallen. Einen ausdrücklichen Beweis hievon geben sein Phemius und Demodokus. Idealfche Menschen hat er daher nicht aufgestellt, noch auch aufstellen können. Der Begriff eines Ideals setzt schon einen höhern Grad von Cultur voraus, als sein Zeitalter hatte. Daher unterscheiden sich auch seine Götter von den Menschen nur durch ihre Macht, nicht durch den Mangel menschlicher Schwachheiten.

Der

Der Plan ist in seinen beiden Heldengedichten äusserst einfach und geschickt angelegt, und Aristoteles, so wie die meisten Schriftsteller über Dichtkunst, haben ihre Regeln daraus abgezogen; wiewohl hier nicht ohne Grund einiges getadelt werden kann. Dennoch muss man den Dichter bewundern, der ohne Vorgänger das erreichte, was den Griechischen Tragikern, selbst nach seinem Beispiel, selten geglückt ist.

Die grösste und unentbehrlichste Eigenschaft des epischen Dichters ist ein ruhiges, sich immer gleich bleibendes, nie verlöschendes, nie wild aufloderndes Feuer; ein Feuer, das man selten unverborgen sieht, aber überall durch seine Wirkungen wahrnimmt; ein Feuer, wodurch das Gemüth des Lesers nicht zu sehr erhitzt, und dann desto eher der Erschlaffung nahe gebracht, sondern allmählig belebt und gestärkt wird, um ohne Ermüdung mit immer steigender Begier das Ende des Werks zu erreichen. Wenn je ein epischer Dichter diese Eigenschaft in ihrer grössten Vollkommenheit besaß, so war es Homer. Reichthum des Inhalts und Einfalt der Darstellung sind die beiden wesentlichen Erfordernisse dazu. Ueberall finden wir im Homer die genauesten, ausgemahltesten Beschreibungen sichtbarer Dinge, bei welchen ihn sein Genie die Grenzen der Dichtkunst und Malerei nie verkennen liess; seine Gleichnisse, deren in der Ilias, der Beschaffenheit des Inhalts nach, weit mehrere sind, als in der Odyssee, sind so mannigfaltig, so ausgeführt, so treffend, dass er auch hierin seinen Nachahmern unerreichtbar war; die mannigfaltigsten Scenen, oft mit Episoden durchwebt, immer reich an Handlung, und bei der grössten Aehnlichkeit verschieden, wechseln beständig mit einander ab. Eben so gross ist die Verschiedenheit seiner Charaktere; keine der handelnden Personen ist der andern gleich; jeder Charakter ist so scharf, und doch so ohne Absicht und Mühe gezeichnet, dass dem verwunderten Leser überall die unverkennbaren Gestalten seiner Götter und Menschen vor Augen stehen. Eine grosse Quelle seines Reichthums ist endlich die Mitwirkung der Götter, ohne welche nach den Begriffen des Zeitalters nichts, was nur im mindesten außerordentlich schien, geschehen konnte.

So mannigfaltig dieser Stoff war, so wenig würde Homer sich zu dem Range des ersten epischen Dichters erheben haben, hätte er nicht durch die bewundernswürdige Einfalt seiner Darstellung, den Leser überall zu einem ruhigen Ueberblick genöthigt. Schon der heitere, zu leichter Thätigkeit geschaffene Geist seiner Nation war ihm hierzu behülflich. Die Sitten, die er schilderte, waren ein-
fach

fach und kunstlos, so wie die Sitten seiner Zeitgenossen. Auch damahls schon gab es einen Unterschied zwischen dem Edlen und Niedrigen, der freilich oft von unsern Begriffen abweicht; daher wir, bei nicht genugfamer Bekanntschaft mit jenen Zeiten, bisweilen in Gefahr gerathen, den Homer falsch zu beurtheilen. Er ist durchaus edel, und gebraucht das Niedrige nur, um das Edle zu heben. Das Edle war damahls ohne Schmuck und Prunk, und große Gefinnungen bedurften nicht glänzender Gedanken, noch prächtiger Worte. Daher ist Homer weniger reich an starken und kühnen Gedanken; aber er verbreitet dafür das Erhabene mehr, und läßt es weniger plötzlich, aber mit nicht geringerer Kraft wirken. Seine Sprache hat bei der größten dichterischen Schönheit dennoch die größte Natürlichkeit und Einfalt, und es wäre zu wünschen, daß allen, die sich mit der Griechischen Litteratur beschäftigen wollen, zuerst der Homer in die Hände gegeben würde. Auch seine besten Erklärer haben häufig die aus spätern Schriftstellern ihnen gewohnte und schwer abzulegende Künstlichkeit auf ihn übergetragen; denn Kunst läßt sich erlernen, Natur nicht. Selbst in der Leichtigkeit und Anmuth des Versbaues ist Homer nie übertroffen worden, so daß er auch den Hesiodus, der ihm an Alter der nächste ist, hinter sich läßt.

Seine ausgemacht echten Werke sind die Ilias und Odyssee, welche anfangs Stückweise von den Rhapsoden gesungen, dann vom Lykurg gesammelt, und endlich vom Pisistratus in diejenige Ordnung gebracht wurden, in welcher wir sie noch heut zu Tage haben. Mehrere verloren gegangene Werke werden dem Homer, größtentheils fälschlich, zugeschrieben. Noch jetzt haben wir unter seinem Namen die *Batrachomyomachie*, ein offenbar sehr neues scherzhaftes Gedicht von einem Kriege der Frösche und Mäuse; sodann Hymnen und Epigrammen, davon letztere, welche durch eine dem Herodot mit Unrecht zugeschriebene Lebensbeschreibung des Homer aufbehalten sind, unverkennbar ihre Neuheit verrathen. Von den Hymnen möchte vielleicht der Hymnus auf den Apoll, den auch Thucydides unter Homers Namen anführt, am ersten echt sein. Die Beschaffenheit des Inhalts kann wohl den Mangel des Geistes, der in der Ilias und Odyssee herrscht, entschuldigen. Er endigt mit dem 172. Verse, worauf in den bisherigen Ausgaben in unmittelbarer Verbindung ein neuerer, obgleich sehr alter Hymnus auf den Apoll, vielleicht ebenfalls aus mehrern Bruchstücken zusammengesetzt, folgt. Von den übrigen längern Hymnen, welche sämtlich Kennzeichen einer nicht Homerischen

Sprache an sich tragen, haben die Hymnen auf den Merkur und die Venus viel dichterischen Werth. Ersterer ist sehr alt, der letztere aber offenbar weit neuer. Der in Moskau entdeckte, und vom Pausanias angeführte Hymnus auf die Ceres, hat ebenfalls ein hohes Alter. Die kleinern Hymnen sind eher Verse von Rhapsoden, als vom Homer. Der Hymnus auf den Mars scheint sogar zu den sogenannten Orphischen Hymnen zu gehören *).

Hm.

H o m o g e n.

(Musik.)

Man versteht unter homogenen Tönen solche, welche in Rücksicht auf Schreibart mit der Tonleiter eines angenommenen Grundtones näher verwandt und verbunden sind, als andere, welche man heterogene Töne nennt. So wird z. B. der Ton Fis mit der harten Tonart von G homogen, hingegen der Ton Ges heterogen sein, denn in jeder Rücksicht hat Ges mit jener Tonart entferntere Beziehungen als Fis. Im Grunde kann man die Verhältnisse dieser Töne mit der Tonleiter eines Grundtones eben so gut und besser durch diatonisch und enharmonisch bezeichnen, und so nach wäre in der angenommenen harten Tonart von G, Fis diatonisch und Ges enharmonisch.

B.

H o m o p h o n i e.

(Musik.)

So hießen bei den Griechen diejenigen Gefänge, welche von zwei oder mehreren Stimmen bloß im Einklang vorgetragen wurden. Um die übrigen Gattungen der damals eingeführten Gefänge mit der Homophonie vergleichen.

*) Es könnte vielleicht manchen befremden, daß über Einen Dichter zwei verschiedene Aufsätze in diesem Wörterbuche enthalten sind; allein wenn man bedenkt, daß dieser Dichter Homer ist, daß er unzählig oft betrachtet noch immer neue Ansichten gewährt, daß er, wie der Vater der epischen Dichtkunst, so auch das Ideal aller Dichter ist, so wird man diese Doublette sehr verzeihlich finden, die der Herausgeber freilich in ein einziges Stück zusammen schmelzen gekonnt, wenn er nicht Bedenken getragen hätte, mehr als Herausgeber zu sein. Dieses gilt zugleich für die Artikel Ilias und Odysee.

gleichen zu können, sehe man die Artikel Antiphonie, Paraphonie und Symphonie. B.

H o r a z.

Wer mit den Werken dieses Dichters vertraut ist, sagt ein geistreicher Engländer, muß auch Freundschaft für ihn als Menschen hegen; man wünscht, seine Bekanntschaft gehabt zu haben. In der That kann man auch seinen schriftstellerischen Charakter von seinem persönlichen nicht trennen. Der Verstand, der Witz, die gute Laune, die Rechtschaffenheit, die aus seinen Schriften sprechen, machen ihn noch nach Verlauf von achtzehnhundert Jahren zum angenehmsten und lehrreichsten Gesellschafter jedes gebildeten Mannes, so wie sein echt dichterisches Talent zum Muster und Studium aller Freunde der poetischen Kunst. Seine Gedichte sind von doppelter Art, lyrische und poetische Discurse oder Sermonen, die man in Briefe und Satyren eintheilt, ohne daß sie wesentlich verschieden sind. In den Sermonen behandelt er theils kritische, größtentheils aber moralische Gegenstände. Diese, so wie ein großer Theil der Oden, sind voll von praktischer Philosophie, welche die Grundlage seines eigenen Lebens war. Ohne einem System ausschliessend anzuhängen, nam er das Gute auf, wo er es fand, und weit entfernt sich durch verführerische Beispiele hinreißen zu lassen, bekämpfte er die Thorheiten seiner Zeitgenossen, und vorzüglich ihre Sucht, Glückseligkeit in Dinge zu setzen, die der Zufall den Menschen zuwirft, nicht das Verdienst ertheilt, und darnach die Menschen zu würdigen, mit Spott und Ernst. So wie er selbst für das Wahre und Schöne lebte, so lehrt er auch die Dinge nach ihrem innern Werthe schätzen, das Glück in sich, und in der richtigen Vorstellungsart, die man sich von den Dingen macht, wahre Ehre in eigenem Bewußtsein, nicht im Urtheile Anderer zu suchen, jedes Vergnügen weise zu genießen, und so überall gern gelebt zu haben; er lehrt Gleichmüthigkeit, Mäßigkeit, Zufriedenheit, Strenge gegen eigne, Nachsicht gegen Anderer Schwächen. Er beschäftigt sich nicht mit unfruchtbaren, spitzfindigen Untersuchungen, sondern Alles, was er sagt, hat praktische Anwendung auf das Leben, und oft entwickelt er seine Ideen an Beispielen aus dem gemeinen Leben in der Sokratischen Manier, in der er Meister war. Was einmahl seinem moralischen Gefühle widersprach, tadelte er auch mit der größten Freimüthigkeit, seine eignen Handlungen nicht ausgenommen. Dennoch ist seine Sa-

tyre mehr lachend, als bitter, seine Ironie stets urban, Mit ungemeiner Kenntniss des Herzens und der Menschenklassen ertheilt er die feinsten und lehrreichsten Beobachtungen über Sitten, Neigungen und Leidenschaften, und wiewohl sie sich vorzüglich auf sein Zeitalter beziehen, so behalten sie doch für jedes Zeitalter einer cultivierten Nation noch das grösste Interesse. Die kritischen Sermonen sind in ihrer Art nicht minder vortrefflich. Hier zeigt er den Werth und die Schwierigkeiten der Poesie, und die Vorurtheile dagegen, warnt die jungen Dichter vor dem Selbstbetruge, Leichtigkeit und Lust zur Dichtkunst für Genie zu halten, und streut die scharfsinnigsten, von tiefer Einsicht zeugenden Bemerkungen über die poetische Kunst, oft nur in leisen Zügen, ein. Aber nicht bloß der Inhalt der Sermonen, auch ihre Form verräth die Meisterhand. Ohne Plan und Absicht scheint er auszulaufen, verweilt bei jedem interessanten Gegenstande, und gelangt eben durch alle Abschweifungen, wie durch Ungefähr, nicht durch Absicht und Kunst dahin geleitet, zu seinem Ziele. Bald sind sie an eine Person gerichtet, bald sind es Selbstgespräche, bald Dialogen; und überall weifs er den jeder Form angemessenen Ton zu treffen. Seine Darstellung erhält durch die Versinnlichung abstracter Wahrheiten, und die Individualisierung allgemeiner Regeln und Beobachtungen, Interesse und Neuheit, sein Vortrag ist scheinbar nachlässig, aber gedrungen, ideenreich und correct, und sich immer gleich. — Seine lyrischen Gedichte sind grösstentheils Nachahmungen Griechischer Muster, daher so viele Griechische Bilder, Wendungen u. s. w. die aber mit der grössten Einsicht gemacht sind, und immer noch von originellem Genie und dem reinsten Geschmacke zeugen. Er ist reich und erhaben in seinen Erfindungen, nicht kühn in seinem Fluge, aber voller Anmuth, Kraft und Würde. Sprache und Versification ist rein, ausgebildet und correct. Er war der erste, der die Sprache für die lyrische Dichtkunst ausbildete; und blieb auch ihr erster lyrischer Dichter dem Gehalte nach.

Von den Lebensumständen des liebenswürdigen Mannes findet man nicht selten Nachrichten in seinen Schriften. Er war zu Venusium in Apulien, fünf und sechszig Jahr vor Christo geboren. Sein Vater, wiewohl ein Mann von geringem Stande und wenigem Vermögen, sorgte dennoch mit der grössten Treue für die Bildung seines Sohnes, der ihm dafür öfter rührende Beweise seiner innigsten Dankbarkeit giebt. Der alte Horaz führte seinen Sohn nach Rom, liess ihm da den besten Unterricht ertheilen, und war auch selbst sein unermüdeter Führer und Aufseher.

Hier

Hier legte der Dichter den Grund zu seinen Kenntnissen in der Griechischen Litteratur. Im zwanzigsten Jahre ging er nach Athen, wo er seinen Geist auf jede Art auszubilden, und die Philosophie des Wahren und Schönen zu erlernen Gelegenheit hatte. In Athen machte er die Bekanntschaft des Brutus, der ihn, wiewohl er an fähigen Männern keinen Mangel hatte, doch so auszeichnete, daß er ihm in seinem drei und zwanzigsten Jahre, im Kriege gegen Octavian, das Commando einer Legion übertrug. Nach der Schlacht bei Philippi und dem Tode der Mörder Cäsars, verlor auch Horaz, wie alle Anhänger derselben, sein väterliches Gut; doch nutzte er die angebotene Amnestie, nahm ein kleines Amt an, und legte sich nun auf die Poesie. Er machte mit Virgil und Varius Bekanntschaft; diese und seine Talente empfahlen ihn dem Mäcenäus, dessen ganze Achtung und Freundschaft er von dieser Zeit an genoß. Mäcenäus schenkte ihm ein Landgut um Sabinum. Hier lebte er abwechselnd und zu Rom für die Philosophie und die Musen, und starb in einem Alter von sieben und funfzig Jahren.

Seine Rechtschaffenheit und seine Talente erwarben ihm die Liebe der verschiedensten Parteien. Seine Anhänglichkeit an Brutus und die Theilnahme an ihren Unternehmungen wurden in der Folge von Octavian und seinen Freunden ganz vergessen. Aber als ein weiser Mann unterwarf er sich dem Schicksale, und der sonst eifrige Freund der sterbenden Republik huldigte dem neuen Monarchen, vielleicht weil er fand, daß seine ausgearteten Mitbürger, überreif für die Freiheit, unter der Herrschaft Augusts noch am glücklichsten wären. Doch bleibt sein feines Betragen gegen diesen sehr lobenswürdig, nie erniedrigt er sich zu Schmeicheleien, und nur mit Mühe konnte der Imperator erhalten, in seinen Gedichten erwähnt zu werden. Gegen den Vorwurf eines ausschweifenden Lebens, den man ihm ehemals machte, ist er von einigen trefflichen Köpfen völlig gerettet worden. Zwar hatte er auch, wie er selbst gesteht, gespielt; aber er blieb seiner mächtig genug, um zu rechter Zeit aufzuhören, und in dem Studium seines Herzens und der Menschen, in der Anwendung seiner Talente, im Genuße der Natur, und in praktischer Lebensweisheit, den echten Lebensgenuß zu suchen. Seine Oden sind grossentheils von Ramler, seine Satyren und Briefe sämmtlich von Wieland übersetzt und commentiert, und schwerlich hätte Horaz einen Ausleger finden können, der tiefer in seinen Geist einzudringen fähig gewesen wäre, als der letztere. Bl.

H o r n. H o r n m u s i k.

(Musik.)

Man bezeichnet mit dem Worte Horn, sehr oft das Blasinstrument, welches den Namen Waldhorn führt. Allein da es mehrere Instrumente giebt, auf die es mit gleichem Rechte könnte angewandt werden, z. B. Bassett-Hörner, englische Hörner u. a. m. so ist dieses Wort und dessen Gebrauch für den angeführten Fall eben so uneigentlich und unbestimmt, als es zu Missdeutung Anlaß geben kann.

Was man unter Horn und Hornmusik gegenwärtig ausschließungsweise versteht, oder verstehen kann, ist die, in dem einzigen Rußland eingeführte, und aus lauter Hörnern bestehende sogenannte Jagd-Musik. Die Form der Hörner zu dieser Musik ist der einer Zinke ähnlich. Jeder Ton hat sein besonderes Horn und seinen eigenen Mann, der jenen Ton, nachdem er in seiner Partie als forte, piano, als Achtel, Sechzehnthel u. s. w. vorkommt, anzugeben hat. Anfangs war diese Musik nur zur Jagd bestimmt, und bestand aus etlichen Hörnern, die in den harten Dreiklang und die Octave gestimmt waren. Nachher kamen die übrigen Intervallen der diatonischen Tonleiter hinzu, und endlich erlangte diese sonderbare Musik unter den Fürsten Rosoumowsky und Potemkin den gegenwärtigen Grad ihrer Vollkommenheit. Die Anzahl der Hörner wuchs bis gegen 35 bis 40, und folglich zu eben so viel Menschen an, und diese tragen nicht allein leichte Volks- und Jagdlieder, sondern sogenannte Suiten und große und kunstmässig gearbeitete Tonstücke mit einer Präcision vor, die vielleicht nur der nicht bezweifelt, der ein Zeuge davon war. Man könnte fast behaupten, daß in keinem Lande der Welt außer in Rußland eine solche Musik zu Stande zu bringen sei. Erstens wegen der hierzu beträchtlichen Anzahl Menschen, zweitens wegen der eifernen Geduld, dem Maschinenmässigen im Pausieren, zu dem sich jeder der Mitspielenden bequemen muß, und welches sicher nur die Sache eines in allem Verstande subordinations-fähigen Geistes sein kann, der mit der gänzlichen Verleugnung irgend eines Schattens von Künstlergrille, das Gelehrige eines Russen verbindet.

Diese Musik hört man in Petersburg zuweilen im Concerte des musikalischen Clubs, wo zwar der Raum für selbige etwas zu enge ist, zuweilen auch bei Feten und andern Gelegenheiten auf der Neva. In beiden Fällen ist ihre Wirkung groß, vorzüglich im Letztern, da der Schall im Frei-

Freien besser wirken kann, und wäre die Composition jederzeit genau auf das Eigenthümliche dieser Hörner eingerichtet, so hätte man vielleicht noch mehr in Absicht auf ihre Wirkung zu erwarten. In des Etats-Rath Stählins verbessertem Russland findet man mehrere Nachrichten über diese Musik, die zwar nach der Erscheinung jenes Werkes erst zu etwas Außerordentlichem gediehen ist. *B.*

H ü g e l.

(Schöne Gartenkunst.)

Hügel und Anhöhen geben einer ländlichen Gegend mehr Freiheit, Heiterkeit und Anmuth, als die Ebene enthält. Ausichten werden von ihnen geschlossen und eröffnet, neue Ansichten werden beim Hinaufsteigen durch sie dargebothen, und nothwendige Mannigfaltigkeit einer Gegend verliehen.

Das Angenehme der Hügel hängt vorzüglich von ihrer Form ab, welche auch unbekleidet Wohlgefallen erweckt; durch frisches Grün, blühendes Gebüsch, am Abhang verstreute Baumgruppen, ein Gebäude in einem einfachen Styl u. s. f. werden die Reitze derselben erhöht. Man sehe übrigens den Artikel Ebene. *G.*

H y m n e.

(Dichtkunst.)

Hymnen nannten die Griechen Gefänge zum Lobe der Götter, welche unter Begleitung von Instrumenten, vorzüglich bei Opferfesten vorgetragen wurden. Die Art. Kallimachus, Orpheus, u. a. in diesem Wörterbuche tragen dazu bei, den Charakter dieser Dichterwerke zu bestimmen.

Wir bezeichnen mit dem Namen der Hymnen, Oden an die Gottheit, oder allegorische Wesen von der größten Erhabenheit, in einer Form des dichterischen Styls, worin sich der höchste lyrische Schwung mit einer durchaus herrschenden Feierlichkeit vereinigt. Da die Hymne keine ihr eigenthümlichen Grundsätze hat, so verweise ich auf den Art. Ode, in welcher die Theorie dieser Dichtungsart auch in besondere Beziehung auf Religion und Allegorie entwickelt werden wird. *H.*

H y p a t o n.*(Musik.)*

Dieses war die Benennung, welche die Griechen dem untersten ihrer Tetrachorde gaben. Es lag also zwischen dem Tetrachord Meson und dem Proslambanomenos. M. f. d. Art. Tetrachord und System.

Die auf diesem Tetrachord sich befindenden Töne hatten, wenn man sie von der Tiefe nach der Höhe zu zählt, folgende Benennungen: 1) *Hypate hypaton*. 2) *Parhypate hypaton*. 3) *Lichanos hypaton* oder *Hypaton diatonos*, und 4) *Hypate meson*. Diese Intervallen heißen auf der heutigen Tonleiter von der großen Octave nach der Höhe zu gezählt H, c, d, e. B.

H y p e r. H y p o.*(Musik.)*

Wenn eines dieser Griechischen Worte, deren Bedeutung Ueber und Unter ist, einer der bei den Griechen für ihre ursprüngliche fünf Tonarten üblichen Benennungen vorgesetzt wurde; so zeigte es an, daß diese Tonarten um vier Töne höher oder tiefer zu nehmen waren. *Hyper* bestimmte den ersten, *Hypo* den zweiten Fall.

So ging man z. B. in der Dorischen Tonart von D der ungestrichenen, oder kleinen Octave aus, oder dieses D war der tiefste Ton von dieser Tonart. Ein Gesang nun, der um vier Töne tiefer, nämlich von A aus in der Tonfolge, die der Dorischen Tonart eigen war, vorgetragen wurde, erzeugte die hypodorische Tonart. War der Fall umgekehrt, und es geschah um vier Töne höher, wo dann der untere Ton G wurde, so entstand die hyperdorische Tonart. Auf gleiche Art verhielt sichs mit den übrigen vier Tonarten, der Phrygischen, Lydischen, Aeolischen und Ionischen. Daher der anscheinende Reichthum von funfzehn in der Griechischen Musik eingeführten Tonarten, von denen zwei Drittheile in der heutigen Musik für nichts mehr oder weniger als Transpositionen gelten können. B.

H y p e r b o l a e o n.*(Musik.)*

Unter den fünf Tetrachorden, welche bei den Griechen das System in ihrer Musik bildeten, welches sie das Groß-

Große und Urveränderliche nannten, war dasjenige, welches den Beinamen Hyperbolaeon führte, das höchste, und der obere Ton dieses Tetrachords machte mit dem tiefsten im System den Umfang von zwei Octaven aus, oder stand mit dem Prolambasomenos in der Disdiapason. M. f. d. Art. Tetrachord. Die auf dem Tetrachord Hyperbolaeon vorkommenden Töne hießen von der Tiefe nach der Höhe zu: a) *Nete dizzeugmenon*. b) *Trite hyperbolaeon*. c) *Paranete hyperbolaeon* oder *hyperbolaeon diatonos* und d) *Nete hyperbolaeon*, welche Töne auf unserm gegenwärtigen System in der eingestrichenen Octave liegen, und e, f, g, a, heißen.

B.

Hypokritisch.

(Musik.)

War bei den Griechen ein Theil ihrer praktischen Musik, der eigentlich der Kunst untergeordnet war, welche sie unter *Orcheſis* und die Römer unter *Saltatio* kannten, und welche alles in sich begriff, was auf Tanz, Gebärden und Stellung Bezug hatte. Die hypokritische Musik hatte bloß die Gebärdenkunst zu ihrem Gegenstande, und war nichts anders als eine Art Mimik, wenn man dieses Wort nach dem heutigen Sinne nimmt. Daß man dieser Kunst, bei der eigentlich nichts Musikalisches vorkam, das Beiwort Musik gab, hat man sich daher zu erklären, daß in den damahligen Zeiten unter Musik ein Inbegriff aller Wissenschaften verstanden wurde.

B.

I.

I a m b u s. I a m b i f c h.

(Dichtkunst.)

Ein aus einer kurzen und einer langen Sylbe bestehender prosodischer Fuß:

Ge - licht. Be - liebt. Be - rauscht.

Verse, aus solchen Füßen zusammen gesetzt, heißen jambische Verse, selbst dann noch, wenn sich unter ihnen ein anderer Fuß, ein Anapäst, Bacchius oder Amphibrachys, befindet:

Wenn kehrt ihr wie - der der See - le Heil und Frie - de.

Das jambische Sylbenmaaß scheint nebst dem Trochäischen der Deutschen Sprache das natürlichste zu sein, da wir in ihr eine ungeheure Menge solcher Wörter haben.

Blosse reine Jamben, die sich in jedem Verse wiederholen, ermüden ihrer strengen Stätigkeit wegen bald das Ohr:

Im A - bend - schim - mer wallt der Quell
Durch Wie - sen - blu - men pur - pur - hell,
Der Pap - pel - wei - de wechselnd Grün
Weht Ru - he - lis - pelnd drü - ber hin.

Matthison.

Man ist daher bedacht gewesen, das Einförmige und Stätige dieser Versart dadurch zu vermannigfaltigen, daß man in dem einen Verse reine Jamben setzet, und in dem andern ihnen noch eine kurze Sylbe anhängt, wodurch der letzte Fuß in einen Amphibrachys verwandelt wird:

Ama-

◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
 Ä - ma - li a, wo schal - let dein Ge - sang?

◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
 Wer hö - ret dich jetzt mei - ne Lie - der fin - gen?
 Wer seuf - zet jetzt bei dei - ner Sai - ten Klang?
 Und wof - fen Ton muß dei - ner Hand ge - lin - gen?

Glein.

Durch Verse von mehrern oder wenigern Füßen, abwechselnd gesetzt, welche Sulzer mit zu den Mannigfaltigkeiten dieser Versart rechnet, gewinnt im Grunde nur das Auge, und das Ohr gar nichts.

Für kleinere Gedichte von munterm Ton sind auf die angegebene Weise vermannigfaltigte Jamben das glücklichste Sylbenmaafs; in epischen und dramatischen Gedichten, zu deren letzteren man fünffüssige Verse nahm, ermüden sie bei aller angewandten Kunst demohnerachtet das Ohr, ob es gleich nicht zu läugnen ist, daß dieses Sylbenmaafs der freien, ungebundenen Rede am nächsten kommt.

Statt des monotonischen, aus Jamben gebildeten Alexandriners wählte man daher für epische Gedichte den unendlich mannigfaltigern Hexameter.

Wenn Sulzer sagt: Wir sehen, daß der jambische Vers fast jeden Ton annehmen, bald ernsthaft und feierlich, bald leicht und zärtlich einher gehen kann; so bekennet der Verfasser dieses Artikels offenherzig, daß er an das Ernsthafte und Feierliche des Jambus nicht den mindesten Glauben hat, indem er sich nicht vorstellen kann, wie der leichte, lebhaft hüpfende Gang eines Mädchens jemahls der ernsthafte, feierliche Gang einer Magistratsperson werden könne.

G.

I d e a l.

(*Aesthetik.*)

Ideal drückt eine Form aus, welche das höchste Vergnügen erregt, welches durch Formen einer gewissen Art von Gegenständen möglich ist. Die Einbildungskraft strebt in jeder Art von Gegenständen, welche Form haben, nach dem Ideale, aber sie kann es nicht für jede gewinnen. Für Formen von ganz freier, d. h. von Begriffen unabhängiger Schönheit ist keine Darstellung ihres Höchsten möglich, ja sie ist es nicht einmahl für alle Formen, deren Schönheit von Zwecken abhängt. Nur dasjenige Wesen, welches den Zweck seiner Existenz in sich selbst hat, der Mensch, der sich durch Vernunft seine Zwecke selbst be-

stim-

stimmen, oder, wo er sie von der äussern Wahrnehmung hernehmen muss, doch mit wesentlichen und allgemeinen Zwecken zusammen halten, und die Zusammenstimmung mit jenen alsdann auch ästhetisch beurtheilen kann, dieser Mensch ist also eines Ideals der Schönheit, so wie die Menschheit in seiner Person des Ideals von Vollkommenheit, unter allen Gegenständen in der Welt allein fähig. An der menschlichen Gestalt besteht das Ideal in dem Ausdrücke des Sittlichen, ohne welches der Gegenstand nicht allgemein und positiv gefallen würde. Der sichtbare Ausdruck sittlicher Ideen, die den Menschen innerlich beherrschen, kann zwar nur aus der Erfahrung genommen werden, aber ihre Verbindung mit allem dem, was unsre Vernunft mit dem Sittlich-Guten in der Idee der höchsten Zweckmässigkeit verknüpft, die Seelengüte, oder Reinigkeit, oder Stärke, oder Ruhe u. s. w. in körperlicher Aeufserung (als Wirkung des Innern) gleichsam sichtbar zu machen, dazu gehören reine Ideen der Vernunft, und grosse Macht der Einbildungskraft in demjenigen vereinigt, der sie nur beurtheilen, vielmehr noch, der sie darstellen will. Die Richtigkeit eines solchen Ideals der Schönheit beweiset sich daran, dass es keinen Sinnenreiz sich in das Wohlgefallen an seinem Objecte zu mischen erlaubt, und dennoch ein grosses Interesse daran nehmen lässt, welches denn beweiset, dass die Beurtheilung nach einem Ideale der Schönheit kein blosses Urtheil des Geschmacks ist. Kant Kritik der ästhetischen Urtheilskr. S. 52. §. 17. A. A.

Da meine eignen Ideen über das höchste Schöne mit meinen Grundsätzen über das Schöne überhaupt in genauem Zusammenhange stehen, so werde ich sie in dem Artikel Schön vortragen. H.

Idylle. Idyllisches Gedicht.

(Dichtkunst.)

Es ist ein für den menschlichen Geist höchst angenehmer und interessanter Traum, wenn er sich das Menschengeschlecht vor aller bürgerlichen Gesellschaft in einem Zustande der Einfalt, Unschuld, und unverdorbenen Reinheit der Sitten denkt, und sich Gemählde der Situationen, Handlungen und Schicksale bildet, welche in diesem Zustande Statt finden. Darstellungen dieser Art sind der eigentliche Gegenstand des idyllischen Gedichtes, einer wahrhaft idealischen Dichtungsart, welche die Menschheit

heit in ihrer edelsten Gestalt zu schildern bestimmt ist. Der Mensch in der bürgerlichen Gesellschaft ist desjenigen Charakters unfähig, der den Naturmenschen so liebenswürdig macht, um so reizender ist ihm derselbe; er kennt keine angenehmere Schwärmerei, als jene, in die ihn die Werke der idyllischen Dichtkunst versetzen.

Die Menschheit ist allmählig aus dem Stande des einfachen Lebens des Jägers, Fischers, Hirtens und Ackermanns zur bürgerlichen Gesellschaft übergegangen; kein Wunder, daß jene Stände den Idyllendichtern die schönsten Stoffe zu ihren Darstellungen darbothen. Mit ihnen verträgt sich der einfache, schuldlose Charakter des Naturmenschen vollkommen, ja er läßt sich in den Verhältnissen derselben, wenn sie nur gehörig benutzt werden, am individuellsten und rührendsten darstellen. Es giebt also Hirtengedichte, Järgergedichte, Fischergedichte u. s. w.

Der Mensch spielt in jedem idyllischen Gedichte die Hauptrolle; die Schilderung seines Charakters, seiner Gesinnungen, seiner Gefühle, in derjenigen Einsalt, Unschuld und sittlichen Güte, und im Genuße jener sanften Ruhe, die den Naturstand auszeichnet, macht das vorzüglichste Verdienst eines Werkes dieser Gattung aus. Allein so wie mit denenjenigen Gefühlen, welche durch solche Darstellungen erweckt werden, keine vollkommener harmonieren, als jene, welche die Natur durch ihren Reichthum an schönen Formen bewirkt, so steht auch dem Idyllendichter dieser ganze Reichthum zu Gebote, und der nüchterne, weise Gebrauch desselben verbreitet über sein Werk die liebenswürdigsten Reitze. Ich sage: der nüchterne, weise Gebrauch; denn der Dichter würde den Geist, der in einem Gedichte dieser Art aus allen seinen Theilen athmen muß, ganz verfehlen, wenn er in seinen Naturschilderungen üppig wäre, wenn er sich Pracht und Ueberladung erlaubte.

Das idyllische Gedicht kann sein: 1) historisch 2) dramatisch; welcher Darstellungsart sich auch der Dichter bediene, sie muß jenem allgemeinen Charakter angemessen sein, dessen Hauptzüge ich entwickelt habe. Gessner hat in beiden Arten unübertreffbare Muster geliefert, so wie überhaupt dieser Dichter für die idyllische Kunst ist, was keiner der berühmtesten Dichter für irgend eine andere.

H.

I k o n o l o g i e.

(Bildende Künste.)

Eine Sammlung von allgemein angenommenen, oder doch in den Werken der grössten Meister gebrauchten Formen der allegorischen Darstellung von Ideen.

Die Ikonologie oder Bildersprache umfasst also die ganze Allegorie, und die Symbole, (man sehe diese beiden Artikel) und ist, gut und weise gewählt und zusammen gesetzt, allen Zeitaltern und Nationen verständlich, vorausgesetzt, dass sie vorzüglich mit der Mythologie der Griechen und Römer, einer sehr reichen Quelle für diese Sprache, nicht unbekannt sind.

So oft und viel auch schon über die Ikonologie geschrieben worden ist, so ist doch nicht daran zu denken, je ein vollständiges Verzeichniss aller ikonologischen Ausdrücke zu erhalten, weil diese Sprache immer mehr und mehr ausgebildet und erweitert wird, wozu Winkelmann in seinem Versuche einer Allegorie drei Mittel vorschlägt. Man soll nämlich 1) den alten Bildern eine neue Bedeutung geben; 2) sich der Gebräuche, der Sitten und Sprichwörter der Alten bedienen, um daraus neue Bilder zu schaffen, und 3) aus den bekanntesten alten Geschichten eine Begebenheit wählen, welche eine treffende Aehnlichkeit mit dem hat, was man ausdrücken will. Was dieses letzte Mittel anlangt, so ist jedoch sehr zu zweifeln, ob man die Erzeugnisse desselben je für ikonologische Darstellungen anerkennen werde.

„Wir besitzen, sagt Herr Heydenreich in seiner Abhandlung über die Allegorie der schönen Kunst*), noch keine philosophisch, kritisch und artistisch bearbeitete Ikonologie, welche doch gewiss für die Bildung des allegorischen Künstlers und Beurtheilers von allegorischen Werken, ja überhaupt für den Forscher der menschlichen Natur interessant sein müsste. Allein je feltener sich philosophischer Tieffinn, kritische Gelehrsamkeit, Alterthumskunde und Kunstkenntniss vereinigt findet, desto weniger haben wir Hoffnung, ein Werk dieser Art zu bekommen.

Eine zweckmässige Ikonologie müsste mit einer philosophischen Theorie der Allegorie eröffnet werden, welche vorzüglich das Genie zur allegorischen Kunst nach seinen wesentlichen Anlagen und die Wirkungsart schilderte, zugleich aber besonders den Unterschied der Allegorie der zeichnenden Künste und der Dichtkunst bestimmte.

Sie

*) Originalideen Th. 2. S. 57.

Sie müßte aus den Werken der Dichter und bildenden Künstler, aus den Mythologieen aller Völker, vorzüglich der Griechen und Römer, die bisher dargestellten allegorischen Ideen sammeln.

Sie müßte diese Ideen systematisch ordnen, je nachdem sie Verhältnisse der Menschheit zur Natur, dem moralischen Gesetze und der Uebernatur ausdrücken.

Sie müßte diese Ideen nach Grundsätzen prüfen, und die für die Kunst ganz unbrauchbaren ausmerzen.

Sie müßte die Attribute jeder, eine Idee darstellenden Figur kritisieren.

Sie müßte Anleitung geben, das Erfindungsvermögen für die Allegorie zu bilden, und schon gebrauchte Ideen und Formen auf eine interessante Weise zu benutzen.“

Watelet giebt in seinem Wörterbuche ein alphabetisches sehr unvollständiges Verzeichniß von ikonologischen Darstellungen, welche nicht immer glücklich gewählt zu sein scheinen. G.

I l i a s.

Diesen Titel verliehen Rhapsodisten oder Grammatiker, durch irrige Vorstellungen verleitet, dem berühmtesten Gedichte Homers, welches der alte Barde selbst, hätte er es für nöthig erachtet, oder hätte er überhaupt seine Gefänge aufgezeichnet, wahrscheinlich *Μηνις Αχιλλεως* überschrieben haben würde. Den Inhalt und Charakter der Ilias im kurzen Entwurfe vollständig darzustellen, ist kein leichtes Unternehmen, und doppelt schwierig für den, welcher sich durch Localverhältnisse von den besten literarischen Hilfsmitteln entblößet sieht. Unter solchen Umständen hoffe ich Verzeihung von meinen Lesern, wenn ich ihnen auch nur die Hauptpunkte, auf die es hier vorzüglich ankommt, unter folgenden vier Fragen aufführe: I. Welches ist der Inhalt der Ilias? II. Woher entlehnte Homer seinen Stoff, und wie viel leistete dabei sein Genie und seine Erfindungskraft? III. Wie hat er seinen Stoff in Hinsicht auf Characterschilderungen und Sprachdarstellung behandelt? IV. Inwiefern entspricht das Gedicht den Grundsätzen, welche die Aesthetik als notwendige Bedingungen und Erfordernisse einer Epopöe aufstellt? — Bei der Beantwortung dieser Fragen werde ich oft auf Köprens Versuch über Homers Leben und Gefänge (Hannover 1788.) Rücksicht nehmen, den Behauptungen des scharfsinnigen Verfassers bald folgen, bald bescheiden widersprechen.

I. Um

I. Um den Inhalt der Ilias meinen Lesern ins Gedächtniß zurück zu rufen, wird ein Ueberblick über das Ganze der Erzählung, wie sie Homer ausgeführt hat, vergönnet sein.

Im zehnten Jahre der Belagerung von Troja erscheint Chryses, ein Phrygischer Priester Apollons, dem bei einem Streifzuge der Griechen seine Tochter geraubt, und dem Agamemnon als Sklavin zugetheilt worden war, im Griechischen Lager, und bietet Lösegelder dar für ihre Befreiung. Alle Griechen billigen die Gewährung seiner Bitte, nur Agamemnon verweigert sie ihm; beschimpft und bedroht schickt er den Alten zurück. Voll Schmerz über diese Kränkung fleht der Priester von dem Gotte, dessen Dienste er sich geweiht hatte, Rache; sie ward ihm, und eine grausame Pest wüthet nunmehr neun Tage lang im Griechischen Heere. Nothgedrungen enthüllt Kalchas, ein Seher, die Ursachen dieser Verheerung. Man müsse, erklärt er laut, dem Priester seine Tochter ohne Lösegeld zurück geben, und den zürnenden Gott durch eine Hekatombe versöhnen. Entrüstet über diese Anforderung, verspricht zwar Agamemnon, die geliebte Sklavin zum Besten des Volkes zu entlassen, zugleich aber heischt er ein anderes Ehrengeschenk, das ihm diese Schmach vergüte. Achill stellt ihm die Unmöglichkeit vor, seinem Verlangen Genüge zu leisten, weil die Beute schon längst getheilt sei. Durch Argwohn gegen den Peliden getäuscht, und noch heftiger durch Stolz erbittert, droht Agamemnon jenem, sein Mädchen zur Entschädigung für die verlorne Sklavin wegzuführen. Dadurch wird das Feuer der Zwietracht unter den beiden Heerführern entzündet. Achill schwört, nie wieder für die Griechen gegen Troja zu fechten, erbittet sich durch seine Mutter vom Zeus Rache, und erneuert mit stärkerer Lebhaftigkeit seinen Eid, nachdem Agamemnon wirklich seine Briseis von ihm hatte abfordern lassen. Zeus verspricht Rache und gewährt sie. Vergebens bietet nunmehr Agamemnon, durch eine zweimahlige Niederlage tief gebeugt, dem Beleidigten eine ehrenvolle Genugthuung an. Er verschmäht sie, und gelobt, nicht eher für die Griechen die Waffen wieder zu ergreifen, bis Hektor ihre Schiffe mit Feuer verheeren, sie bei denselben würgen, und selbst in der Myrmidoner Lager eindringen werde. Zeus beweiset sich auch gegen diesen rachsüchtigen Wunsch des Peliden nachgebend. Bei der äußersten Gefahr, in welche die Griechen durch die siegenden Troer gestürzt werden, erhält endlich Patroklos, Achills Busenfreund, durch Bitten und Thränen von ihm die Erlaubniß, mit seiner Waffenrüstung bekleidet den Griechen zu Hülfe

zu eilen. Nach einem hitzigen Gefechte fällt Patroklos selbst unter Hektors Händen. Dieser erbeutet die Rüstung und wüthend kämpft man um den Leichnam des Verstorbenen. Jetzt dünkte den Achill seine Rachsucht befriedigt. Ueberwältiget vom Schmerz über den Tod seines Geliebten, entriß er sich seiner Einsamkeit, und feierlich söhnte er sich mit Agamemnon vor der Versammlung aus. Mit dem Peliden kehrt der Sieg zu den Griechen zurück. Die Götter selbst gerathen nunmehr in Streit; Zeus wiegt mit allmächtiger Hand die Schicksale beider Heere, und Hektors Schale — steigt. Durch das Schwert des Peliden mußte der Tapferste der Trojaner fallen; sein Blut und die Beschimpfung seines Leichnams rächte den Tod des Patroklos. Durch Bitten erhält endlich der Greis Priamus den Leichnam seines Sohnes vom Achill und die Beerdigung.

Aus dieser Uebersicht der Handlung, deren ganze Dauer nicht mehr als den Zeitraum von ein und funfzig Tagen begreift, ergiebt sich, daß Achills Zorn, welchen der Stolz und die Anmaßung Agamemnons erregt hatte, sammt den großen Wirkungen, die für das Griechische Heer daraus entsprangen, den Stoff der Ilias ausmache. Es ergiebt sich ferner, wie schief die Vorstellung sei, welche der Ueberschrift des Gedichts ihren Ursprung gegeben hat, und welche lange Zeit als die herrschende galt, als habe Homer nichts geringeres, denn die ganze Belagerung und Einnahme von Troja besingen wollen, nur sei er scharfsichtig genug gewesen, eine einzige Haupthandlung des letzten Jahres, als die entscheidendste, auszuheben, und die der vorhergehenden bloß als Episoden einzuschalten, um auf diese Art dem Gesetze der Einheit Genüge zu leisten. Eine neuerlich vorgetragene Hypothese, daß Homer, seiner eigenen ausdrücklichen Ankündigung zu Folge, zuerst die Unfälle der Griechen, dann die Niederlagen der Troer, welche beide durch Achills Zorn bewirkt worden, habe darstellen wollen, trägt, meines Bedünkens, mehr das Gepräge des Sinnreichen und Künstlichen, als des Wahren; sie verrückt uns den richtigen Gesichtspunct, und wird wahrscheinlich schon jetzo, da ich dieses schreibe, von meinem schätzbaren Freunde selbst wieder aufgegeben worden sein.

II. Woher entlehnte Homer seinen Stoff, und was leistete dabei sein Genie und seine Erfindungskraft?

Sehr richtig hat man in unsern Tagen bemerkt, daß der alte Barde den Stoff seiner Ilias nicht, wie neuere

Dichter, aus sich selbst erfunden, erdichtet oder geschaffen, sondern ihn entweder aus den Sagen der Vorzeit, oder aus den Gefängen älterer Barden, welche, von ihm selbst erwähnt, seit dem Trojanischen Kriege auftraten, geschöpft habe. Allein wenn man noch einen Schritt weiter geht und behauptet, daß Homer seinen Stoff nicht bloß den Hauptzügen nach jenen Quellen verdankte; sondern ihn auch auf keine Weise nach seinem Zweck formte; daß er nur das sang, was, und so, wie ers aus der Tradition und den ältesten Liedern überkommen hatte, mit der Simplicität und der historischen Treue der alten Welt: so scheint man in der That eine große, durch Kunstgefühl und Kunstregeln veranlaßte Umbildung des ganzen Planes und dessen Erhebung zum Ideal mit solchen Abänderungen von Nebenumständen, Gefinnungen, Reden und Thaten zu vermengen, welche die hohe Begeisterung und das rege Bestreben, zu gefallen und zu unterhalten, dem empfindungsvollen Barden nicht bloß erlaubte, sondern beinahe nothwendig machte. Wahr ist es allerdings, daß man in jenem Zeitalter der Rohheit, Dichter als treue Aufbewahrer der ältesten Nationalsagen betrachtete; aber konnte man sich wohl damals von dem, was wir mit historischer Treue meinen, eben wegen der Rohheit des Zeitalters einen bestimmten und deutlichen Begriff bilden? Die erste und nächste Absicht des Barden, welcher seine Gefänge großen Volksversammlungen vortrug, war sonder Zweifel auf die Unterhaltung und das Vergnügen seiner Zuhörer gerichtet; selbst die Wahl eines wunderbaren und allgemein interessanten Stoffes deutet auf diesen Zweck hin. Vermochte er nun nicht durch genaue, historische Ueberlieferung, weil sie vielleicht zu dürftig und trocken war, die Aufmerksamkeit der Hörer zu fesseln, ihre Bewunderung zu erregen und ihre Gefühle zu entflammen; so mußte ihn natürlich theils Absicht, theils, und noch öfter, absichtsloser Drang der Begeisterung und unwillkührlicher Schwung seiner Einbildungskraft darauf hinführen, durch Aenderung mancher Umstände, durch verschönernde Ausmalung einzelner Scenen, durch Einmischung verschiedener, aus sich geschöpfter Phantasieen, welche fürwahr auch bei geringer Geistescultur Statt findet, durch lebhaften Ausdruck eigener Empfindungen und Gefühle, die Erzählung belebter und abwechselnder, die Darstellungen anschaulicher und interessanter, die Schilderungen wärmer und eindringender zu machen. Je thätiger eine Begebenheit das Herz beschäftigt, je höher sie die Seele erhebt, je mehr sich die Phantasie anstrengt, das Bild von derselben zur höchsten Klarheit zu bringen, und gleichsam im ätherischen Lich-

Lichte der Vollendung dem Auge des Geistes vorzuführen; desto williger und gewisser wird sich der Dichter, in seine Gefühle verlohren, den Eingebungen der Begeisterung hingeben, desto leichter und ungehinderter wird die Täuschung von Statuen gehen, durch welche seine erhitzte Phantasie das Gedächtnis berückt. Ich schweige von der Mangelhaftigkeit des überlieferten Stoffes, welche oft schon allein den Dichter, so wie den alten Geschichtschreiber, verleiten oder berechtigen konnte, durch Einwebung fremdartiger Züge und interessanter, aus der Geschichte anderer Völker entlehnter Begebenheiten und Handlungen wahrgenommenen Lücken auszufüllen, und den Vortrag wahrscheinlicher und vollständiger zu machen.

Aus dem, was ich gesagt habe, läßt es sich ungefähr beurtheilen, wie Homer zwar die Facta seiner Ilias aus der Tradition entlehnen, aber die Handlungen nach seinem Zwecke motivieren, und die Anordnung seiner Absicht gemäß bilden konnte. So fest ich überzeugt bin, daß das grössere Verdienst des Jonischen Barden in der lebendigen Kraft seiner Erzählung, und überhaupt in der poetischen Darstellung, das ungleich geringere aber in der Erfindung des Stoffes besteht, und so unleugbar auch die genaue Uebereinstimmung des Locales der Oerter, der natürlichen Gegenstände und ihrer Ereignisse, welche Homer beschreibt, mit dem, was in neueren Zeiten Wood und Lechevalier auf ihren gelehrten Reisen entdeckten, die historische Genauigkeit des Dichters im Allgemeinen bestätigt; so wenig möchte ich ihn ohne jene Einschränkungen zu einem bloß historischen Sänger herab würdigen. Die Grenzen dieses Werkes verstatten nicht, dieses noch weiter durch zu führen. Wen der erhabene Geist der homerischen Dichtungskraft und des grauen Alterthums beim Lesen seiner Gedichte anweht, wer sich mit dem unbefangenen Sinn und der glücklichen Einfalt eines Heyne und Herder denselben naht, der wird lebhafter, als der tote Buchstabe des Kommentars es ihn lehren kann, bei einzelnen Stellen empfinden, wo Homer als bloßer Referent älterer Nationalsagen, und wo er mit befeuerter Phantasie als Dichter sprach.

III. Wie hat Homer den Stoff seiner Ilias in Hinsicht auf Characterschilderungen und Sprachdarstellung behandelt?

Um die Sitten der homerischen Heldenzeit im Allgemeinen richtig zu fassen und zu beurtheilen, müssen

wir unsere Begriffe von Feinheit und Anstand und Würde entfernen, und uns dreitausend Jahre höher hinauf in die Geschichte roher Völker versetzen. Nichts erleichtert die Vorstellung von dem Charakter der heroischen Welt, von welcher Homer ein treues Gemälde entwirft, so sehr, als die Vergleichung des patriarchalischen und beduinischen Lebens, dessen Aehnlichkeit sich auf eine gleiche Unvollkommenheit der politischen, bürgerlichen und häuslichen Verfassung gründet. Aberglauben aus beschränkten und bloß sinnlichen Kenntnissen, übertriebenes Mißtrauen und Verstellung, hoch angeschlagener Werth körperlicher Grösse, Kraft und Schönheit, Grausamkeit und Gewaltthätigkeit, die an den Mächtigen weniger gehasst und seltener bestraft, oft mit Ahnenstolz und Trotzen auf äussere Vorzüge vergesellschaftet erscheint, unbegrenztes Recht patriarchalischer Gastfreundschaft, gänzliche Absonderung beider Geschlechter von einander, und daher entspringender Mangel des Wohlstandsgefühles und aller Verfeinerung der bürgerlichen und häuslichen Verbindungen, Rauigkeit und Wildheit der Leidenschaften, Einförmigkeit der Lebensart — diese Züge machen ungefähr den Hauptcharakter der homerischen Heldenzeit aus. So wie übrigens die Heroen sich nicht bloß durch körperliche Kraft und Schönheit vor ihren geringeren Mitbrüdern auszeichneten, sondern ihnen auch an Gewandtheit des Geistes, an Kenntnissen und Erfahrungen, welche sie von einigen gebildeteren oder handelnden Völkerschaften, und namentlich von den Phöniziern, eingesammelt hatten, an Muth und Entschlossenheit im Handeln, und überhaupt an geistigen und moralischen Vollkommenheiten weit überlegen waren, so waren sie im Gegentheil einander selbst grösstentheils ähnlich, und bis auf einige kleine Nebenzüge beinahe gleich. Eine natürliche Folge der einfachen Lebensart, der einförmigen Bildung und Erziehung, und des ganzen politischen Zustandes der Nation! Wie konnte man auch unter solchen Umständen von dem Naturfänger Homer eine grosse Abwechslung und Mannigfaltigkeit in den Charakterzeichnungen erwarten? Warum bewunderte man nicht vielmehr die fruchtbare Phantasie und die richtige Beurtheilungskraft des Dichters, welcher, wie Beattie treffend bemerkt, seine schlimmen Charaktere durch den Anstrich von guten Eigenschaften mildert, und seine edelsten durch einige böse Eigenschaften der allgemeinen Form der Menschlichkeit wieder näher bringt?

Was die Sprachdarstellung des Dichters der *Ilias* anlangt, so muß uns beim Lesen seines unsterblichen

chen Gedichts immer die Bemerkung vorschweben, daß sich die Sprache jetzt erst zu bilden anfing. Vieles daher, was uns unstatthaft scheint oder als frostig missfällt, wird theils aus dieser Rücksicht, theils durch die Lage des Dichters, der als Improvisatore sang, theils wegen der Denkart des Zeitalters, in welchem noch so wie Stände und Sachen, so die Worte, mit denen man sie bezeichnete, gleichen Rang behaupteten, nicht bloß Entschuldigung, sondern Rechtfertigung verdienen. Schwerlich aber findet man bei einem Dichter des Alterthums eine innigere Harmonie des Gedankens und des Ausdrucks, eine glücklichere Conspiration der Sachen und der Sprache, als bei Homer. So mannigfaltig die Gegenstände sind, die er behandelt; eben so mannigfaltig ist sein Ausdruck, der sich immer denselben vollkommen anschmiegt. Wo es die Würde heroischer Gefinnungen und die GröÙe heroischer Thaten heischt, da geht er feierlich-erhaben einher. Wo es ihm um die klare Anschauung des Gegenstandes oder um die möglichste Versinnlichung eines Gedanken zu thun ist, da erhebt sich die Sprache zu hoher Lebhaftigkeit. Mit wahrer, ungekünstelter Empfindung und warmem herzlichen Ausdruck verweilt er bei Scenen, welche ähnliche Empfindungen und gleiche Theilnahme in den Seelen der Hörer erwecken sollen. Von niedrigen Gegenständen spricht er, wie es ihrer Natur gemäß ist. Fern von ihm ist leere Declamation, fern matte Ausdehnung und ermüdende Weitschweifigkeit. Mit gedrängter Kürze erzählt er uns die Begebenheiten; wahr und treffend und mannigfaltig sind die Vergleichen, womit seine feurige Phantasie die Erzählung ausschmückt, und als Meister in lebendiger Darstellung läßt er uns seine Helden handelnd erblicken.

IV. In wiefern entspricht die Ilias den Grundsätzen, welche die Aesthetik als notwendige Bedingungen und Erfordernisse einer Epopöe aufstellt?

Daß die Einbildungskraft eines Barden auf der Küste von Jonien eine ganz andere Richtung bekommen muß, als der Barde in der nördlichen Welt erhält; daß Homer in der That nichts weiter als ein glückliches Kind der Natur war, welche ihn, fern von scharfsinnigem Raifonnement über poetische Darstellung und frei von den Fesseln der Theorie an sanften Banden leitete; daß man späterhin erst die Regeln der Kunst aus seinen Gedichten abstrahierte, und sofort die Theorie der Epopöe zu einem Ideal erhob, nach welchem man die vorhandenen Muster prüfte — dieß

sind nunmehr sehr bekannte Wahrheiten, durch deren Entwicklung ich den Einsichten meiner Leser zu nahe treten würde. Gleichwohl kann es für eine genauere Charakterisierung der Ilias vorthellhaft sein, das Gedicht, wie es Homer hinterließ, gegen die spät begründeten Gesetze der Kunst zu halten.

Kaum bedarf es einer flüchtigen Erörterung, daß das Sūjet der Ilias höchst merkwürdig und interessant, daß die Handlung groß durch ihre Veranlassung, wichtig in ihren Folgen, und für die Griechen von weit bedeutenderer Wirkung sein mußte, als sie für uns sein kann, von denen sie oft eine erzwungene kalte Bewunderung zum Lohn hat. Den Griechen, sagt ein neuerer Schriftsteller eben so schön als wahr, sang Homer in einer lebendigen Sprache; er sang ihnen die Thaten der Vorfahren mit Patriotismus gegen die Fremden, und nannte ihnen dabei Geschlechter, Stämme, Verfassungen und Gegenden, die ihnen theils als ihr Eigenthum vor Augen lagen, theils in der Erinnerung ihres Ahnens stolzes lebten. Also war ihnen der Sänger der Ilias in mehrerem Betracht ein Götterbote des Nationalruhms, ein Quell der vielseitigsten Nationalweisheit. Das vorzüglichste Interesse aber mußte die Handlung der Ilias für die Jonischen Küstenbewohner haben, welche froh waren über ihre Nationalrechte, und stolz auf den Besitz des Landes, wo ihre Vorfahren den Siegerruhm erkämpft hatten.

Das Interesse der Haupthandlung würde getheilt werden, wenn die Handlung selbst nicht Einheit hätte, d. h. wenn das Gedicht nicht ein Ganzes beschlöffe, in welchem sich alle einzelnen Theile und Nebenhandlungen, welche der Dichter darein verflochten, alle Hindernisse, welche er der rascheren Beendigung in den Weg gelegt, auf die Haupthandlung bezögen. Je befriedigender die Ilias diese Forderung erfüllt; desto mehr gewinnt die oben vorgetragene Vermuthung an Wahrscheinlichkeit, daß ihr Verfasser, wenn ihm seine Sagen verließen, den überlieferten Begebenheiten manches hinzugefügt habe, um das Ganze besser zu ründen, und manches von ihnen abgefondert, was seinen Plan stören, und das Fortstreben der Handlung zweckwidrig aufhalten konnte. Nur muß man auch hier den alten Barden in seinem Geiste lesen, und dem Sinne der Vorzeit gemäß beurtheilen. Ich fürchte daher den Einwurf, daß die Handlung der Ilias schon in der Mitte des neunzehnten Gesanges aufhöre, weil hier Achill seine Rache für beendet, und seine Wieder-

derausföhnung mit Agamemnon für rathsam erachtet, eben so wenig, als ich, um die vier und zwanzigste Rhapsodie zu retten, zu dem Schneidegeräth der Kritiker meine Zuflucht nehmen möchte. Die Rache, welche der Pelide an Hektor für den Tod des Patroklos nimmt, fließet, wie Köppen sehr wahr erinnert, nach der Denkart jener Zeiten, welche Rache des beleidigten Feindes zur heiligsten Pflicht machte, so unmittelbar aus der vorher gegangenen Scene der Verföhnung mit Agamemnon, daß sie unmöglich davon getrennt werden konnte. Aus derselben Denkart jener Zeiten, und aus dem Bestreben des Dichters, seinen Haupthelden, Achill, nicht bloß durch Muth und Tapferkeit, sondern auch durch Menschlichkeit und Seelengröße hervor zu heben, muß man es, dünkt mich, erklären, wie Hektors Loskaufung und die Bestattung seines Leichnams noch zur Haupthandlung gezogen, wie ihr ein besonderer Gesang gewidmet werden konnte.

Die Vollständigkeit der Handlung, welche die Betriedigung der gespannten Erwartung und des erregten Interesse bezweckt, wird eben so leicht, als die Einfachheit derselben, und ihre Beschränkung in der Zeit, wodurch der zerstreuenen Verwicklung durch Zwischenfälle vorgebeugt, und der Totaleindruck verstärkt wird, aus dem oben dargelegten Inhalte des Ganzen erkannt und beurtheilt werden können.

Wenn spätere Kunstrichter aus den Heldendichtern des Alterthums auch das Hinarbeiten auf das Wunderbare als ein Erforderniß der Epopöen auszeichnen; so finden sie es einerseits in der übermenschlichen Körperkraft und dem außerordentlichen Muth der Helden, auf der andern Seite in den Maschienerieen, oder in dem unmittelbaren Eingreifen höherer Wesen, in die fortschreitende Handlung. Homer folgt auch hier in beiden der Natur; aber er folgt ihr nicht mit dem ernstesten, bedächtigen Schritte des profaischen Erzählers, sondern mit rascherem Gange, welchen die erwärmte Phantasie beflügelt, und das Streben, sich gefällige Hörer zu stimmen, erhebt. Zwar konnte ihn die Nationalsage bei der Schilderung seiner Heroen leiten; aber gewiß ist es, daß Heroen, wie Homer einen Achill und Ajax und Hektor darstellt, auch seinem Zeitalter seltene und bewundernswürdige Erscheinungen waren. Die Nationalsage und der gemeine Glaube seiner Zeitgenossen, welche sich bereits aus der ursprünglichen Wildheit zu der ersten Stufe bürgerlicher Kultur, bürgerlicher Gesetze und Verfassung empor geschwungen hatten,

konnte ihm ferner bei der Schilderung seiner Götter die Hand bieten; sie konnte ihm ein Ideal entgegen führen von physischer Kraft und sinnlicher Schönheit, wie es sich, obwohl noch unvollkommen, der uncultivierte Mensch durch die Vergleichung der Götter mit seinen Heroen bilden mochte. Aber dem veredelten Geiste Homers danken es seine Zeitgenossen, daß er ihnen das Gemälde von ihren Göttern mit bestimmten Zügen entwarf, daß er sie, zwar noch immer sehr menschlich und noch oft entfernt von sittlicher Güte und Wohlwollen, aber doch grösser, erhabener, schöner, in sich vollendeter darstellte, als sie der grosse Haufen zu denken gewohnt war. Dem erhabenen Geiste Homers danken es seine Zeitgenossen, daß er den Volksglauben, welcher alle ausserordentliche Naturbegebenheiten, alle überraschende Gedanken, starke Gefinnungen, feste Entschlüsse und grosse Handlungen der unmittelbaren Einwirkungen einer Gottheit zuschrieb, mit Weisheit benutzte, so, daß der Einfluss ihrer Götter ihnen wunderbarer, die Verbindung mit den Menschen wohlthätiger und interessanter, und überhaupt die ganze Darstellung auch in dieser Hinsicht durch den Reiz der Neuheit gefallender erschien. Der Dichtungskraft Homers danken es endlich seine Zeitgenossen, daß er durch kluge Einmischung und zweckmässige Veredelung alter Volksmythen und Fabelgerüchte, über deren Ursprung und Gattungen in dem Artikel Hesiod einiges beigebracht wurde, das Gemeine der Tradition zu dem Wunderbaren erhob.

Was vielleicht noch über die Sprache der *Ilias* in Beziehung auf die Erfordernisse einer Epopöe zu bemerken ist, das wird sich der Leser aus dem dritten Abschnitte leicht selbst entwickeln können. E.

I l i a s.

Wenn von den beiden Heldengedichten des Homer die *Ilias*, am meisten in neuern Zeiten, der *Odysee* vorgezogen worden ist, so liegt der Grund davon hauptsächlich darin, daß die *Ilias* mehr Gegenstände enthält, die von jedem Volke und in jedem Zeitalter verstanden und empfunden werden können, in der *Odysee* hingegen mehr individuelle Sitten geschildert werden, mit denen man sich sehr vertraut machen muß, wenn sie alles Befremdende verlieren sollen. Doch ist auch der Ton der *Ilias* lebhafter und feuriger, als der der *Odysee*, weswegen man glaubt,

glaubt, Homer habe die Odyssee in seinem Alter gemacht. Longin sagt sehr treffend, der Dichter gleiche in der Ilias der Sonne am Mittag, in der Odyssee der Sonne am Abend, wo sie zwar weniger heiss, aber eben so gross sei. Im Anfang der Ilias verspricht Homer den Zorn des Achill und seine schädlichen Folgen zu besingen, und dieß ist der eigentliche Gegenstand des ganzen Werks. Es ist viel gestritten worden, in wiefern die Einheit der Handlung in der Ilias zu retten sei, da schon im 19ten Buche die Versöhnung erfolgt. Die natürlichste und richtige Entscheidung scheint diese zu sein. Der Grund, wodurch Achills Versöhnung bewirkt wird, ist das Verlangen, den Tod des Patroklos am Hektor zu rächen. Die Versöhnung erfolgt, aber zugleich ist ein neuer Knoten geknüpft, dessen Auflösung nicht wegbleiben kann. Diese ist Hektors Tod. Der Grieche, der mit wahrer Empfindung für das Schöne nicht in der plötzlichen Erfüllung der gespannten Erwartung das Ende des Werks sucht, wär auch hier noch unbefriedigt geblieben, ohne die Erzählung des zum Ganzen noch gehörigen Leichenbegängnisses des Patroklos und des Hektor, wozu dessen Auslösung erfordert wurde. Dennoch bleibt es immer ein Fehler, daß das Werk sich nicht mit der Entwicklung der Haupthandlung endigen kann. Der Inhalt des ganzen Gedichts ist folgender. 1. B. Agamemnon verweigert dem Chryses dessen Tochter. Apoll rächt seinen Priester an den Griechen durch Pest. Achill dringt auf die Zurückgabe des Mädchens. Agamemnon nimmt dafür dem Achill die Briseis. Der Beleidigte bewirkt durch seine Mutter Thetis beim Jupiter Sieg für die Troer, und enthält sich des Kriegs. 2. B. Agamemnon durch einen Traum verleitet, führt die Griechen ins Feld. Verzeichniss der Griechischen und Troischen Völker; ein Stück, das bei etwas weniger ästhetischem Werth desto mehr Nationalinteresse hatte. 3. B. Entscheidender Zweikampf des Paris und Menelaus. Paris wird besiegt. 4. B. Die Götter beschliessen Trojas Untergang. Pandarus verwundet den Menelaus, und die Schlacht hebt an. 5. B. Diomedes verwundet den Aeneas und die Venus, verfolgt den Apoll, der den Aeneas aus der Schlacht trägt, und verwundet den Mars. 6. B. Die Griechen siegen. Hektor geht in die Stadt, ein Opfer zu befehlen, und den Paris zu holen. Glaukus und Diomedes erkennen sich als Gastfreunde. Hektors Abschied von seiner Gemahlin. 7. B. Zweikampf zwischen Hektor und Ajax, Telamons Sohn. Waffenstillstand, Bestattung der Todten. Die Griechen verschanzen sich. 8. B. Die Griechen werden in das Lager zurück gedrängt. Jupiter hält die Götter ab, ihnen

zu helfen. 9. B. Agamemnon schickt den Phönix, den Ajax und den Ulysses ab, den Achill zu verfühnen. Achill verwirft die Anträge. Dieses Buch ist das ruhigste in der *Ilias*, und bewundernswürdig durch die treffendste Charakterzeichnung sowohl der andern Helden, als hauptsächlich des Achill. 10. B. Nächtliche Kundschaft von Diomedes und Ulysses, welche des Rhesus Pferde entführen, und ihn nebst zwölf Thraciern tödten. 11. B. Durch Agamemnons Tapferkeit fliehen die Troer. Agamemnon und viele Griechen werden verwundet, und Hektor rückt vor. 12. B. Die Troer dringen in die Verschanzungen der Griechen. 13. B. Kampf bei den Schiffen. Neptun, von dem Jupiter nicht bemerkt, hilft den Griechen. 14. B. Große Bedrängnis der Griechen. Juno, mit dem Gürtel der Venus geschmückt, lockt den Jupiter in ihre Umarmung, damit Neptun indess um so thätiger helfe. Hektor wird vom Telamonischen Ajax mit einem Steine verwundet. Die Troer fliehn. 15. B. Der erwachte Jupiter giebt den Troern Sieg. Ajax vertheidigt ein Schiff, das Hektor anzünden will. 16. B. Patroklos bittet den Achill, wenigstens ihn mit den Myrmidonen zur Hülfe zu schicken. Ajax wird überwältigt. Das Schiff brennt. Patroklos in Achills Waffen, schlägt die Troer gänzlich, aber, im Begriff die Stadt zu ersteigen, wird er verwundet und vom Hektor getödtet. 17. B. Hektor raubt dem Patroklos die Rüstung, und legt sie an. Kampf um des Patroklos Leichnam, den endlich die Griechen noch behalten. 18. B. Achill beweint den Patroklos, seine Mutter verspricht ihm Waffen. Neuer Angriff auf des Patroklos Leichnam. Achill erscheint waffenlos von fern, und schreckt die Troer. Diese bleiben die Nacht auf der Ebne. Vulkan schmiedet dem Achill Waffen, welche vortrefflich, hauptsächlich der Schild, beschrieben werden. 19. B. Achills Versöhnung. Er zieht zum Kampf. Sein Pferd weissagt ihm den Tod, aber schreckt ihn nicht. 20. B. Jupiter erlaubt den Göttern, Theil an der Schlacht zu nehmen. Ungewitter und Erdbeben, eine kurze, aber höchst erhabene Beschreibung. Aeneas wird vom Achill besiegt. Hektor geht gegen den Achill, aber Apollo entführt ihn. Achill tödtet. 21. B. Achill drängt eine Schaar Troer in den Skamander. Der Fluß tritt aus, verfolgt ihn, und ruft den Simois zu Hülfe. Vulkan zündet den Skamander an. Die getheilten Götter kämpfen mit einander. Die Troer retten sich in die Stadt. Apoll, in Agenors Gestalt, lockt den Achill ins Feld. 22. B. Den zurück kehrenden erwartet Hektor. Achill verfolgt ihn dreimahl um die Stadt herum. Kampf. Hektor fällt. Mit den Füßen an Achills

Achills Wagen gebunden, wird der Leichnam ins Lager geschleift. Auf der Mauer klagen seine Aeltern, und Andromache. Dieses Buch ist das begeisterteste der ganzen Ilias, und die ästhetische Spannung der Erwartung ist darin auf ihren höchsten Grad getrieben. 23. B. Bestattung des Patroklos. 24. B. Priamus kommt zum Achill, löst den Leichnam seines Sohns, und erhält Waffenstillstand zu dessen Bestattung. Bei Hektors Leichnam Klagen der Gemahlin, der Mutter, und der Helena. Leichenbegängnis.

Jedes Kunstwerk hat eine doppelte Einheit, die logische Einheit der objectiven Zweckmässigkeit, oder der Vollkommenheit, und die ästhetische Einheit der subjectiven Zweckmässigkeit, oder der Schönheit. Von der erstern in Rücksicht auf die Ilias, ist oben gesprochen worden. Jetzt noch etwas von der letztern. Beide Arten von Einheit müssen so verbunden sein, daß das logische Interesse nicht von dem ästhetischen Interesse getrennt wird. (Ästhetisches Interesse heisst hier die durch die Schönheit bewirkte Richtung der Aufmerksamkeit.) Der Zorn des Achill ist der Gegenstand der Ilias. Achill muß also auch ästhetisch die Hauptperson sein. Achill, so sehr er auch verkannt worden ist, ragt an Grösse und Stärke des Charakters, und an allen Heldeneigenschaften über die andern hervor. Offenheit, Herzlichkeit, Empfänglichkeit auch für zartere Empfindungen, Innigkeit in der Freundschaft, Eifer für das Gute, Gerechtigkeit, davon das erste, und Edelmuth, davon das letzte Buch die vortrefflichsten Beweise giebt; dann Tapferkeit, Kühnheit, heftiger Zorn, die nothwendige Eigenschaft eines feurigen Charakters, Rachgier, ein starker, am wenigsten in ungebildeten Menschen tadelnswerther Zug, und endlich kalte Verachtung des gewissen Todes, machen ihn eben so liebenswürdig als furchtbar. Mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit hat Homer ihn, der in dem grössern Theil der Ilias gar nicht erscheint, doch so zu heben gewusst, daß auch da die Sehnsucht nach dem Abwesenden seine Stelle ersetzt. Seine Fehler sind bloss zu grosse Härte, und zu zügelloses Feuer, damit wir dem ersten Helden nicht abgeneigt werden. Mit ihm zankt Agamemnon, dessen Eigennutz und Ungerechtigkeit dem Achill unsre Theilnahme erwirbt. Unter ihm fällt Hektor, dessen sanfterer Edelmuth uns rührt, um die Grösse seines Gegners desto furchtbarer zu machen. Den Achill erkennen alle über sich; von seinem Schwert hängt die Entscheidung der Schlacht

Schlacht ab; und vor des unbewaffneten Ruf flieht der Feind.

Einheit ist nicht ohne Mannigfaltigkeit, und ästhetische Einheit nicht ohne passende Gruppierung verschiedenartiger Gegenstände. Diese sind im erzählenden Gedicht vorzüglich die Charaktere. Der eigennützig, bedenkliche, mehr durch seine Macht als durch seine Tapferkeit glänzende Agamemnon, der weiche lenksame Menelaus, der heitere, weise Alte, Nestor, der kluge, verschlagene Ulysses, der finstere, strenge Sohn des Telamon, der ernste Idomeneus, der kühne, feurige Diomedes, der männliche Sohn des Oileus, der gutmüthige Phönix, der rasche, aber sanfte Patroklos; und unter den Troern, außer dem edlen, durch jede schöne, wie durch jede erhabene Tugend ausgezeichneten Hektor, der eifrige, hitzige Sarpedon, der, obwohl tapfere, Weichling Paris, der vom Paris nur durch mehr Gesetztheit unterschiedene Aeneas, der vorsichtige Polydamas, der sanfte gerechte Priamus, die kältere ehrwürdigere Hekuba, die zärtliche, edle Andromache, die erhabene Helena sind Charaktere, die bei den interessantesten und verschiedensten Szenen, die schönsten und mannigfaltigsten Gruppen geben. Eben so verschieden sind die Charaktere seiner Götter, die, nicht frei von menschlichen Schwachheiten, nur durch ihre Macht sich von den Menschen unterscheiden.

Das Tragische, (das Erhabene in der Handlung) ist entweder ein Naturerhabenes der Leidenschaft, oder ein Erhabenes der Freiheit, welches in der Ueberwindung der Leidenschaft besteht. Beides zeigt die *Ilias* vortrefflich. Beispiele des erstern sind der Zorn, der Schmerz, die Wuth im Gefechte, die Rache des Achill; des zweiten, Hektors Gespräch mit sich selbst im 22. Buche, und Achills Bekämpfung seines Zorns, da Priamus Hektors Leichnam von ihm bittet.

Das Epische, (es sei erlaubt, das Erhabene der Ein-
kleidung so zu nennen) ist theils ein Theoretisch-Erhabenes, das in Vortrag, Ausdruck, Bildern, Gleichnissen besteht, worin Homer unübertrefflich ist; theils ein Praktisch-Erhabenes, welches in den Rücksichten liegt, die der Dichter auf die Zwecke der Menschheit nimmt. Diese Rücksichten sind zweifach, wie die Bestimmung des Menschen, Sittlichkeit und Glückseligkeit. Der einzige Grund der Sittlichkeit war in Homers Zeitalter, Ehrfurcht vor den Göttern; und überall zeigt er darauf hin, als auf die
wahl-

wahre Quelle menschlicher Würde. Glückseligkeit ist nicht erhaben, aber das misslungene Streben darnach. Der Gegenstand muß gezeigt werden, um die unendliche Leere des verfehlten Wunsches ins Licht zu stellen. Daher überall in der *Ilias* der Gegensatz von Glück und Unglück. Jupiter wendet seine Augen von der Schlacht zu den friedlichen Hippomolgern. Fern von dem Vaterlande fällt ein Streiter, und umsonst warten sein Weib und seine Kinder auf die Rückkehr des Gefallnen. Siehst du nicht, sagt Achill, wie auch ich schön bin und groß, und mein Vater ist edel, und eine Göttin hat mich gebohren; aber auch über mir wird das Todeschicksal hängen, am Morgen oder am Abend, oder am Mittag, wenn einer das Leben mir nimmt, mit der Lanze oder mit dem Pfeil.

Hm.

I l l u m i n i e r e n.

(*Zeichenkunst.*)

Auf eine in Tusch, Sepia u. d. gl. ausgeführte Zeichnung oder auf einen Kupferstich, die so viel als möglich natürlichen, meistens Saft-Farben tragen. Wodurch das entsteht, was man, wenn es bloß das erstere betrifft, eine *lavierte* oder *gewaschene* Zeichnung nennt. G.

I m b r o g l i o.

(*Musik.*)

Confusione. Verwirrung. So nennet man gewisse in Tonstücken vorkommende Stellen, die in Rücksicht der Taktart von selbigen abweichen und verschieden sind. Wenn dahero z. B. das Tonstück in Dreivierteltakt gesetzt wäre, und es kämen einzelne Zweivierteltakte vor, so würde man diese einzelnen Takte ein *Imbroglia* nennen. Die Veranlassung zu selbigen kann Berichtigung des Rhythmus in Rücksicht auf einen eigenthümlichen Versbau sein, oder ist in Künstlergrille, oder andern individuellen Umständen zu suchen. B.

I m-

I m p a s t i e r e n.*(Mahlerei. Kupferstecherkunst.)*

Die Farben dick und fett auftragen, ohne sie allzu sehr zu vertreiben. Ein impastiertes Gemälde ist daher ein solches, auf welches die Farben fett und kühn aufgetragen sind.

In der Kupferstecherkunst heisst impastieren die Punkte des Stichels und der Radiernadel, die Striche und Schraffierungen unter einander vermischen. Wenn man also einem Kupferstiche eine gute Impastierung zuschreibt, so sagt man damit, die vermischten Punkte, kürzere Striche und Schraffierungen machen zusammen eine gute Wirkung. G.

I n g a n n o.*(Musik.)*

Siehe den Artikel Trugschluss.

I n s e l.*(Wasserbaukunst. Schöne Gartenkunst.)*

So nennt man jeden mit Wasser umflossenen und über dasselbe hervor ragenden Boden. Sie, die Inseln, dienen zu einer angenehmen Zierde in den Gärten, und sind mannigfaltiger Formen fähig. Die Ufer derselben können, um kleine Buchten zu bilden, bald hervor gestreckt, bald zurück gezogen werden; nur dürfen sie nicht in scharfen, sondern vielmehr in stumpfen Winkeln erscheinen, damit sie das Ansehen haben, als ob sie von dem sie umgebenden flüssigen Körper selbst geründet worden wären.

Es ist sehr gewöhnlich, dass man Felsen, Erdreich, Bäume und Gebäude zu einer Insel gruppiert, um das Auge, welches bei der Einförmigkeit einer sehr ausgebreiteten Wasserfläche in zu grosser Ruhe verbleiben dürfte, durch

durch Abwechslung der Gegenstände, und eine scheinbare Bewegung der Landschaft, immer aufs neue zu reitzen.

Da das, was wir von scheinbarer Bewegung hier sagen, nicht einem jeden gleich deutlich sein möchte, so sei es erlaubt, hiervon bei dieser Gelegenheit etwas mehr zu erwähnen. Wenn wir uns nämlich, vor oder zwischen verschiedenen Gegenständen, die in einer gewissen Entfernung von einander liegen, in einer solchen Richtung fortbewegen, die nicht auf die Gegenstände gerade zu, sondern seitwärts hinläuft, so treten, wenn wir mit unserm Auge das Ganze der Gegenstände fassen, während unserer Bewegung immerfort neue Theile, ja ganze Massen derselben hervor, indem andere verdeckt werden; so dafs, wenn wir nicht aus der Erfahrung wüßten, sie können ihren Ort nicht aus eigener Kraft verändern, und blofs unsere eigene Bewegung bringe diese Erscheinung hervor, wir die Ursache in ihnen selbst suchen, und also getäuscht werden würden.

Nun erinnere man sich, wie wenig eine Haide, wo kein Haus, kein Baum zu sehen ist, wie wenig ein entferntes Gebirge, wenn nicht eine Landschaft mit verschiedenen Gegenständen ins Mittel tritt, für uns Unterhaltendes hat. Auch auf der See, wenn ein einzelnes Schiff auf der Höhe segelt, bemerkt man, so wie bei der grossen weiten Aussicht, eben dieselbe Gleichgültigkeit; man ist nicht im Stande, ein Urtheil zu fällen, ob das vor uns fahrende, entfernte Schiff aus der Stelle rücke oder nicht; und nur aus der Stellung der Seegel, dem Striche des Windes, und etlichen andern Hülfsmitteln, muthmasset der erfahrene Schiffer, wohin es seinen Lauf nehme. Wir werden aber in den beiden ersten Fällen fast eben so wenig, oder gar keine Bewegung in den Gegenständen um uns her wahr, als in dem letzten. Hingegen wenn wir von der Flur, uns nach dem dicht bewachsenen, von Gebüsch verschlossenen Hain begeben, und wahrnehmen, wie alle rings um liegende Gegenstände nach und nach schwinden, so dünkt es uns, als versteckten sie sich hinter den Wald, aber bald, indem wir wieder heraus schreiten, treten auch die einzelnen Theile der Gegend wieder hervor, und das Ganze entwickelt sich vor unsern Augen. Wir begeben uns weiter, und einzelne Theile machen sich vom Ganzen los, bilden eigene Gruppen, und verlieren sich bald wieder, von andern Massen verdeckt. Hier vereinen sich Dörfer, Wälder und Hügel, da ein Teich mit Waldung; dort die Ferne mit den Vor- und Zwischengründen;

den; disseits der Fluß mit der Aue; jenseits die Felder mit der Landstraße; aber bald lösen sich diese lieblichen Bilder wieder auf, und schmelzen sanft und unvermerkt in einander über, das Heroische sinkt zum Gemeinen herab, das Schlechte, mit Beihülfe andrer Scenen, componiert sich zu dem erhabensten Bilde; so wandeln wir hin im Genuß einer unzähligen Menge von Abwechslungen, die wir in jedem Augenblicke verneuen, verändern, wieder verwechseln, erschaffen können.

Hier sehen wir nun, daß die Leichtigkeit, womit wir die Landschaft um uns her bewegen können, uns das vollste Maas des Vergnügens gewähren kann, und deswegen soll der Gartenkünstler eine deutliche Vorstellung dieser scheinbaren Bewegungen haben, weil sie in seinen Anlagen ihm ausnehmende Hülfe leisten, besonders wenn die Theile des Gartens groß sind; so daß durch diese glücklichen Hülfsmittel, durch Annäherung oder Entfernung verschiedener Gegenstände unter einander, die möglichst größste Mannigfaltigkeit der Landschaft, welche dadurch Haltung und Leben zugleich bekommt, mitgetheilt werde. Unserm Plan gemäß aber dürfen wir, um Weitschweifigkeit zu vermeiden, diese Bemerkungen hier nicht weiter ausführen, sondern zeigen nur noch an, daß eine Bewegung stark vermehret, oder vermindert werde, je nachdem die Gegenstände, welche selbige hervor bringen, nahe oder fern von einander liegen, und es ist zu diesem Behuf nicht allemahl rathsam, die Insel genau in die Mitte zu legen, sondern lieber in den dritten oder fünften Theil des Durchmessers der Wasserfläche; wobei aber die natürliche Lage der Stelle, mit andern Gegenständen genau erwogen werden muß; weil ein bestimmtes Maas sich am allerwenigsten da angeben läßt, wo so unendlich viel Abwechslungen ins Spiel treten. Wenn bei sehr geringem Umfange einer Wasserfläche die Kunst nur wenig Hülfe leisten kann, so thut man, um ein gesuchtes ängstliches Ansehen zu vermeiden, besser, den Wasserspiegel rein zu halten.

Um des Contrastes willen kann man der Insel, wenn sie nur wenig über die Oberfläche des Wassers hervorragt, hohe schlanke Bäume, wenn sie hingegen als Hügel empor steigt, Buschwerk mit etlichen Baumgruppen vermengt anpflanzen. Tempel, Lusthäuser, einfache ländliche Wohnungen, und überhaupt ein cultiviertes Ansehen derselben, bringen, indem sie ihr einen bestimmten Charakter geben, auch eine gewisse Theilnahme in uns hervor.

Ue-

Uebrigens vermeidet der verfeinerte Geschmack hier, wie in den Gärten, das Zusammenstellen, und den Drang verschiedener Manieren und gehäufte Zieraten, welche auf einem so beschränkten und umflossenen Platze um so auffallender sein müssen.

In dem entzückend schönen Garten Frankreichs Chantilly, waren zwei Inseln; jede in ihrer Art vortreflich ausgeführt. Die erste wurde die Insel der Liebe, die zweite das Dörfchen genennet. Die der Liebe hatte die Statue Amors, und einen Tempel im sanftesten Geschmacke erbauet, kleine artige mit den schönsten Blumen und Farben des Frühlings geschmückte Sallons, schalkhaft gewundene Irrgänge, ein bunt ausgelegtes, weichlich verziertes Bad, geflochtene anmuthige Sommerlauben, murmelnde und lispelnde Quellen, Wohlgeruch düftende blühende Gesträuche, einige kleine wie durch Zauber empor getriebene Felsen, einen Myrthenhain, Rosenhügel, und mehrere angenehme Gegenstände, alles im edelsten Styl ausgeführt; das Dörfchen, mit etlichen kleinen reinlichen Strohhütten, erregte in dem Besuchenden die angenehmsten Gefühle der Unschuld und Ruhe; eine reine Quelle entrieselte auf dem grünen Rasen, und wand, sanft in demselben hinrinnend, sich nach dem See; hier fand man Ruheplätze mit dem weichsten Moosse belegt, wandelte zwischen einheimische Gesträuchern mit Blumen umpflanzt, und ergötzte sich an den wohlgepflegten Gartenbeeten. Dieses wenige allein, besonders da durch eine geschlossene Aussicht jeder andre Eindruck am meisten abgehalten wurde, machten es zu einem erwünschten Aufenthalte, und man gestand sich einander, daß dieses Dörfchen mehr Reitzendes hätte, als die glänzend geschmückte Insel der Liebe.

D.

I n s t r u m e n t.

(Musik.)

Unter dieser Benennung begreift man im Allgemeinen in der Musik jeden durch Kunst so eingerichteten Körper, daß sich die in ihm, nicht nur durch einzelne Töne, sondern auch durch Folge verschiedener in regelmässigen Verhältnissen gegen einander stehender Töne, erregten Schwingungen der Luft mittheilen und willkührlich anzugeben sind.

Man kann die gegenwärtig üblichen Instrumente füglich in zwei Klassen eintheilen, nämlich in Besaitete, und in Blasinstrumente, denn von den Schlag-Instrumenten, die ehemahls in grösserer Anzahl vorhanden und üblich waren, und unter die man *Cymbalum*, *Crepitaculum*, *Crotalum* u. a. m. zählte, sind zu wenige bei der heutigen Musik eingeführt, um eine eigene Klasse auszumachen. Allenfalls wären die Pauken, und einige bei Feldmusiken zum Ausfüllen dienenden, und jenen nahe kommenden Schlag-Instrumente, alles was hieher könnte gerechnet werden. Die Anzahl derer in beide oben angeführte Klassen gehörigen Instrumente ist zu gross, um nach ihrer wesentlichen Beschaffenheit und Eigenthümlichkeit technisch zergliedert werden zu können, auch würde dieses ein nicht minder schweres, als hier zweckwidriges Unternehmen sein. Einige flüchtige Bemerkungen, über die mehresten, in Beziehung auf Ausführung, findet man in den Artikeln für ihre Benennungen. Was hier den ausübenden Tonkünstler sowohl als den Tonsetzer im Allgemeinen ein Hauptaugenmerk sein muss, ist, das Eigenthümliche jener Instrumente und ihre Wirkungen und Beziehungen auf einander, genau kennen zu lernen. Jenem, weil er sich in seinem Vortrag bei obligaten und concertierenden Stellen weniger einförmig ausdrücken wird, und diesem, weil er alsdann keine Unmöglichkeiten für die Ausführung in ein Instrument legen wird, denn so sind z. B. die Tonleitern der Blas-Instrumente in ihrer Temperatur eben so verschieden, als in Hinsicht auf Ausführung. Ihre hohen, mittleren, und tiefen Töne haben eigene Verhältnisse. Die Tonart in einem Intervall ist diesem leicht, jenem schwer, und so kann ein Ton zur Tonica für besaitete, oder geigenartige Instrumente sehr gut, aber in Beziehung auf die zur Begleitung bestimmten Blas-Instrumente sehr schlecht gewählt sein. Wer also hierauf nicht besondere Rücksicht nimmt, von einer richtig gesetzten Partitur alles erwartet, und die genauere Kenntniss der Instrumente für nichts achtet, wird Gefahr laufen, die seinem Herzen am nächsten liegenden Kinder seiner Muse öfters am jämmerlichsten gemisshandelt zu sehen. B.

I n s t r u m e n t a l m u s i k.

(Musik.)

Unter Instrumentalmusik versteht man gewöhnlich solche Tonstücke, bei denen bloss Instrumente vorkommen

men, und wo Melodie sowohl als Harmonie auf die eine oder die andere Art durch Instrumente in Ausführung gebracht wird, wie z. B. in Ouvertüren, Quartetten u. s. w. In diesem Fall steht die Instrumentalmusik der Vocal- oder Singmusik, wo entweder nur Melodie, wie in Arien in eine einzelne Stimme, oder wie in Chören, wo nächst der Melodie zugleich auch Harmonie in die Singstimmen verlegt ist, und die Instrumente in beiden Fällen in Rücksicht der Begleitung als untergeordnet behandelt sind, im Gegensatz. Wenn die Instrumentalmusik mit der Vocalmusik den überhaupt bei der Tonkunst zum Grunde liegenden Zweck gemein hat, wie man doch billig annehmen muß, nämlich Gefühle anzufachen, und Empfindungen zu zeichnen, so steht sie selbiger in den wesentlichsten Punkten und Erfordernissen weit zurück, und die völlige Erreichung jenes Zweckes wird hier durch eine Menge unübersteigbarer Hindernisse und Schwierigkeiten gehemmt. Beim Gesange bereitet schon der Inhalt des Textes ohne Rücksicht auf richtige musikalische Behandlung desselben den Zuhörer vor, und setzt ihn gewissermaßen in die beabsichtigte Stimmung, welches im eigentlichen Verstande freilich noch nicht Lobrede auf das innere Verdienst, oder die Kraft des Gesanges wäre, dieses aber auch nicht sein soll, da der Fall bei Gemälden, deren Werth man nach der Ueberschrift und der Ankündigung des in ihnen enthaltenen Gegenstandes beurtheilte, fast der nämliche wäre. Es hat aber, wie alle Erfahrungen beweisen, die menschliche Stimme, oder der Gesang für Ohr und Empfindung einen Reitz, auf den so leicht kein Instrument wird Anspruch machen können. Ohne das Unarticulierte der Töne der Instrumente hier als Hauptmangel in Anschlag zu bringen, bleiben sie im Anziehenden, in der Art des möglichen Vortrags, unendlich weit zurück. Ihr Ton ist weniger leidenschaftlich, ihre Uebergänge sind weniger sanft, und die Art ihrer Schwingungen weniger analog mit den Theilen unserer Organen, auf die sie wirken sollen u. s. w., sodann kann auch nicht immer, wie es doch sein sollte, die in der Instrumentalmusik herrschen sollende Empfindung bestimmt genug durch den Hauptsatz ausgedrückt, und dem Zuhörer fühlbar gemacht werden, als wodurch für die Bestimmtheit des Textes eine Art von Ersatz erwachsen würde. Wenn man doch aber von einer andern Seite den eigenthümlichen Vortrag der Instrumentalmusik, die hier Statt findende Reichhaltigkeit an Passagen, den Umfang der Töne, die hier in der Zergliederung eines Satzes anzubringende Mannigfaltigkeit, die Abwechselung von Figuren in Absicht auf Melodie

lodie und Harmonie, die mancherlei Arten von feinen Gewebe und Malerei (m. s. den Art. Malerei) die hier anzubringen sind, genau in Erwägung zieht, so wird man wenigstens der Meinung Plato's, der die Instrumentalmusik einen Missbrauch der Melodie, eine Sache ohne Bedeutung nannte, nicht so ganz unbedingt beipflichten, sondern eingestehen müssen, daß, wenn sie auch für sich allein bei so manchen in der Musik Statt habenden Forderungen zurück steht, sie in Verbindung mit der Vocalmusik um so stärker wirke, und hier volle Genüge leiste. Als ein der Wirkung der Instrumentalmusik sehr zu Statten kommender, und selbige befördernder Behuf, könnten die sogenannten Melodramen, (m. s. dies. Art.) wozu Rousseau durch seinen Pygmalion die erste Probe gab, betrachtet werden. Ihre Dauer war aber sehr kurz, wozu wahrscheinlich Missbrauch und Schwierigkeiten mancher Art das Ihrige mögen beigetragen haben. B.

I n t e r e s s a n t.

(Aesthetik.)

Wir nehmen im Allgemeinen an jedem Gegenstande Interesse, welcher in einer solchen Beziehung auf unsere Triebe erscheint, daß wir uns gereizt fühlen, bei der Vorstellung desselben zu verweilen; ein solcher Gegenstand sagen wir interessiere uns, sei uns interessant. Im engern Sinn nennen wir nur diejenigen Gegenstände interessant, deren Vorstellung uns an sich fesselt, weil durch sie entweder unsere praktische Vernunft, oder unser Erkenntnißvermögen auf eine befriedigende Weise beschäftigt wird; Gegenstände dieser Art führen allezeit Vergnügen mit sich, wenn auch gleich oft gemischt mit Missvergnügen. Im Gebiete der schönen Kunst unterscheiden wir das Interessante von dem Schönen; das Schöne bewirkt Vergnügen durch das bloße Bewußtsein der Zweckmäßigkeit des Spiels derjenigen Seelenvermögen, die zu der Auffassung desselben mitwirken; das Interessante bewirkt Vergnügen, dessen Ursachen wir uns in bestimmten Begriffen vorstellen. Ein jedes Werk schöner Kunst muß, wenn es dauerndes Vergnügen bewirken soll, zugleich interessant sein, alle Künste können es durch sich selbst, nur die Tonkunst nicht, diese kann nur schöne Darstellungen geben; um interessant zu sein, muß sie sich mit Dichtkunst verbinden. Das Interessante betrifft in Werken der Kunst jederzeit die Stoffe, und ich werde in dem Artikel Stoff die Erfordernisse des-

desselben entwickeln. Dieß ist zum Theil schon in mehreren Artikeln geschehen, z. B. in denen: Charakter eines Menschen, Fabel, Heldengedicht, Idyllisches Gedicht u. a. H.

I n t e r m e z z o.

(Musik.)

Siehe den Artikel Zwischenstück.

I n t e r p u n c t i o n.

(Declamation.)

Durch die Interpunction sollte die Beschaffenheit einer Ideenreihe genau bestimmt, d. h. nicht bloß der Schluss derselben, sondern auch die Natur jedes Gliedes der Ideenreihe, und das Verhältniß derselben zu den übrigen Gliedern, und zu dem ganzen Gedanken, mit Genauigkeit und allgemein geltender Bestimmtheit angezeigt werden. Leistete diese unsere Interpunction, so würde man die Regeln für die declamatorische Bezeichnung der Beschaffenheit der Redeglieder, in Rücksicht auf ihr Verhältniß zu einander, und einer ganzen Ideenreihe, mit Sicherheit und Kürze an die verschiedenen Arten der Interpunction knüpfen können. Da aber unsere Art zu interpungieren zur Zeit noch äußerst schwankend und ungewiß ist, und bloß dazu zu dienen scheint, die Rede in größere oder kleinere Abschnitte zu theilen, so kann man den Declamateur keinen dringenden Rath geben, als diesen, sich gar nicht an die Interpunctionszeichen zu kehren, sondern bei Bezeichnung der Natur der Redeglieder jedesmahl bloß den Sinn zu Rathe zu ziehen.

Die Bezeichnung der Natur der Redeglieder geschieht nicht bloß durch längere oder kürzere Pausen, sondern überdies durch gewisse Töne der Stimme, welche augenblicklich anzeigen, ob der Sinn noch weiter fortgesetzt werde, ob das folgende das letzte Glied sei, oder ob noch mehrere folgen werden, ob der Sinn geschlossen sei, und ein neuer angehe u. s. f.

Die Hauptgrundsätze für diese Bezeichnung sind folgende:

1. Wenn der Sinn zum Schluss eilt, senkt sich die Stimme herunter.

2. Bei

2. Bei 'den Pausen nach einem unvollendeten Sinne kömmt es darauf an, ob

a) in einem Gliede des Perioden unsre Erwartung auf das folgende so gespannt wird, daß dieses als eine nothwendige Folge von jenem anzusehen ist —, in welchem Falle die Stimme, bei dem emphatischen Worte des ersten Gliedes, in die Höhe steigt, (die Erhebung und Sinkung der Stimme geschieht jedesmahl auf dem Worte, welches die Emphasis oder den Redeaccent hat) in welcher sie sich erhält, bis sie, bei dem emphatischen Worte des andern in die Tiefe fällt.

Oder ob

b) das folgende Glied ein bloßer Zusatz zu dem vorhergehenden ist, so daß es mehr auf dasselbe als aus demselben folgt, und die Erwartung zwar nicht vereitelt, aber auch nicht gespannt wird. In diesem Falle ist der Sinn zu Ende dieses Gliedes

α) entweder noch ganz unvollendet; hier bleibt die Stimme in ihrem Tone, und fängt nach einer kurzen Pause, das folgende Glied in dem nämlichen an;

β) oder er ist schon zum Theil geschlossen, so daß das Redeglied schon für sich ein kleines Ganze enthält. Hier geht die Stimme auch ein wenig herunter, sie steigt aber bei dem folgenden Gliede wieder in ihre vorige Höhe, und sinkt dann erst in dem Gliede, welches den Sinn vollendet, in den völligen Schlußton.

Man glaube jedoch nicht, daß nur jedesmahl zwei dieser verschiedenen Tonveränderungen vor der Pause, in einer Periode Statt finden können; es giebt Perioden, in welchen sie alle vorkommen.

Man sieht hieraus die Analogie der Anwendung der Stimme mit jeder Kraftäußerung des Menschen, welcher, so lange er in einem Geschäft begriffen ist, seine Kräfte in ihrer gewöhnlichen Bewegung erhält, und sie selbst, bei gewissen Schwierigkeiten, zu höherer Thätigkeit anspannt, dahingegen, sobald er dieses Geschäft vollbracht hat, sich alles in ihm zur Ruhe senkt, aus welcher er nur durch einen neuen Reitz wieder zur Thätigkeit geweckt wird.

Die Alten lehrten ihre Kinder auch ohne Interpunction lesen, wodurch sie nothwendig ihre Aufmerksamkeit auf den Sinn deffen, was sie lasen, besser als wir noch erhalten mußten.

L.

I n-

I n t e r v a l l.

(Musik.)

Durch dieses Wort wird der Abstand der Töne bezeichnet, den sie durch ihre Schwingungen in Absicht auf Tiefe und Höhe erhalten. Im Ausdruck wird es für den Ton selbst gebraucht, daher sagt man z. B. das Intervall der Terz, der Quarte, oder das Intervall C, D, u. s. w. Man kann die Intervallen von zwei verschiedenen Seiten betrachten. Erstens in Beziehung auf die Verschiedenheit ihrer Schwingungen, ihrer Temperatur u. s. w. Zweitens in Beziehung auf ihre praktische Anwendung in der Setzkunst. Der erstere Fall ist der Gegenstand des Monochordes und der durch selbiges veranlassten Berechnungen. Die Zergliederung und Berichtigung des zweiten gehört in die Kunst des reinen Satzes. Unter denen im letztern Fall vorkommenden Intervallen versteht man folglich solche, die in dem gegenwärtig eingeführten Tonsystem, oder in der heutigen diatonisch-chromatischen Tonleiter sich befindenden ganzen und halben Töne, die in Rücksicht auf ihren wesentlichsten Unterschied in Consonanzen und Dissonanzen bestehen. Diejenigen Intervalle hingegen, deren Abstand weniger als einen halben Ton beträgt, und die größtentheils zur Berichtigung von jenen angewandt werden, heißen *Limma*, *Diesis*, *Comma*, *Diafchisma*, gehören aufs Monochord, und werden durch Verrückung der auf selbigem angebrachten beweglichen Stege hervor gebracht, da sie durch verschiedentlich angenommene Theilungen der Saiten, und hinzu kommende Berechnungen, größtentheils mehr dem Verstande einleuchten, als durch ihren merklichen Abstand von Höhe und Tiefe dem Gehör fühlbar werden.

Wenn man bedenkt, wie viel von den Zeiten des Pythagoras bis auf die gegenwärtigen über die mathematische Theilung des Intervallen-Systems ist gerechnet und abgehandelt worden, wie viele berühmte Männer aus so verschiedenen wissenschaftlichen Fächern selbige schon haben auf eine oder die andere Art festzusetzen gesucht, so weiß man in der That nicht, was man zu dem seltsamen Contrast sagen soll, den man zwischen diesen Berechnungen und ihrer Anwendung gewahr wird, da die meisten der gewöhnlichen Instrumente ganz ohne alle Rücksicht, auf mathematische Verhältnisse, oder auch nur mit einer entfernten Idee von denen hier möglichen Berechnungen, gleichwohl so maschinenmäßig gestimmt werden, und man wird bewogen zu glauben, wollte man anders nicht

eine allgemeine Verstimmung der Hörorganen der musikalischen Welt annehmen, daß der grösste Theil der Resultate jener Berechnungen wohl nicht für das Reich der Wirklichkeit bestimmt sei, und daß Berechnung und Stimmung des Intervallen-Systems zur Zeit als ganz verschiedene Dinge könnten betrachtet werden. (M. f. die Art. Klang und Ton.) Die Griechen theilten ihre Intervalle oder Diasteme in fünferlei Gattungen ein. Sie hießen: 1) Diatonische, Enharmonische und Chromatische, worüber man die Artikel für diese Benennungen nachsehen kann. 2) Stufen- und Sprung-Intervalle. Jene gingen auf Schritte von einem Intervall, in das ihm zunächst gelegene, diese auf Sprünge in Terzen, Quarten u. f. w. 3) Rationale und Irrationale Intervalle (M. f. d. Art. Emmeleis). Die irrationalen Intervallen passen weit schicklicher in die Rede oder Declamation, als in die Musik, wenigstens in Absicht der engern Schranken, die gegenwärtig der Begriff von Musik einschließt, da man sich bei selbigen hier nichts anders, als eine falsche Intonation, ein Ueber- und Unterfichziehn der Stimme denken kann. 4) Consonierende (*Symphona*) und Dissonierende (*Diaphona*). Unter jenen verstanden sie nach der Erklärung des Nikomach solche, die, wenn sie zusammen angeschlagen wurden, sich dergestalt vermischten, daß sie gleichsam zu einem einzigen Tone zu werden schienen. Unter diesen, oder den dissonierenden Tönen verstanden sie diejenigen, welche sich bei einem gemeinschaftlichen Anschlag, gleichsam unter einander zu spalten, und nicht zu vermischen schienen. Der consonierenden Intervallen waren sechs, und selbige hießen: a) Diatesseron (die vollkommene Quarte) b) Diapente (die vollkommene Quinte) c) Diapason (die Octave) d) Diapason cum diatessaron (die vollkommene Undecime) e) Diapason cum diapente (die vollkommene Duodecime) f) Disdiapason (die Doppeloctave).

Als Dissonanzen gelten alle diejenigen Intervallen, welche zwischen den eben angeführten consonierenden lagen, oder in Rücksicht ihrer Tonweiten einen geringern Umfang als den einer Quarte hatten. Unter die fünfte Abtheilung gehörten endlich 5) Größere und Kleinere. Unter den größern Intervallen wurde die Quarte als das Kleinste, und unter den Kleinern die große Terz (*ditonus*) als das Grösste angesehen. Der heutige Begriff von großen, kleinen oder übermässigen Intervallen kam damahls gar nicht vor, sondern entwickelte sich erst in

in der neuern Musik. Als kleinere Intervalle gelten folgende:

a) *Diesis enharmonica* b) *Diesis chromatica* c) *Hemitonium* (halber Ton) d) *Tonus* (ganzer Ton) e) *Triemitonium* (kleine Terz) f) *Ditonus* (grosse Terz). Als grössere Intervallen waren angenommen: 1) *Diatefferon* (vollkommene Quarte) 2) *Tritonus* (übermässige Quarte, oder kleine Quinte) 3) *Diapente* (vollkommene Quinte) 4) *Tetratonus* (übermässige Quinte, oder kleine Sexte) 5) *Hexachordum* (grosse Sexte) 6) *Pentatonus* (kleine Septime) 7) *Heptachordum* (grosse Septime) 8) *Diapason* (Octave). B.

Intrade. Inversio.

(Musik.)

Siehe die Artikel Overture und Umkehrung.

Jonisch.

(Musik.)

Jaftisch ist die Benennung einer der fünf in der Griechischen Musik eingeführten Haupttonarten. Was hypojonisch oder hyperjonisch heisst, findet man unter dem Artikel Hype, und über die Beziehung, in welcher diese Tonart mit den übrigen stand, sowohl als über die Bedeutung, die Glarean dem Worte Jonisch gab, findet man unter den Artikeln Octavengattung und Tonart umständlichere Erläuterung. B.

Juvenal.

Der satyrische Dichter schreibt mehr, als jeder andere, für sein Zeitalter und nach demselben; um ihn gehörig zu würdigen, muss man es genau kennen. Juvenal, (geboren im Jahr Christi 38, gestorben 119.) hatte das Unglück, unter Menschen zu leben, denen, ihre rasenden Leidenschaften zu befriedigen, nichts zu heilig schien, in einer Zeit, in welcher die abscheulichste Sittenverderbniss herrschte, die, wie er mit Recht sagt, „schlimmer war, als das eiserne Weltalter, und für deren Schänd-

Schändlichkeit die Natur kein eignes Metall, und keinen eignen Namen fand.“ Die Laster aller Art, von denen er sich umringt sah, erregten seinen höchsten Abscheu, und zwangen ihn, wie es scheint, noch im spätern Alter, seinem Herzen durch die bittersten Satyren Luft zu machen, und so seine ausgearteten Zeitgenossen zu brandmarken, denen es an Kraft gebrach, sich auch nur bessern zu wollen. „Wer kann so geduldig, so gefühllos sein, ruft er aus, an sich zu halten? Dichtet nicht das Talent, so thut es der Abscheu.“ Diese Indignation, von der er sich durchdrungen fühlte, sucht er nun eben so stark auf seine Leser überzutragen. Er schildert selten die Thorheiten, sondern die Laster der Römer, mit den stärksten, lebendigsten Farben, verfolgt sie in die geheimsten Schlupfwinkel, und zieht sie unter allen Masken hervor. Nicht Ansehen, nicht Stand, nicht Vermögen, schützt vor seiner furchtbaren Geißel. Mit unerschöpflichem Reichthum, und wahrer Erhabenheit der Ideen, mit männlichem, sarkastischem Witze, der oft selbst in einem Beiworte, in einer Wendung versteckt liegt, in einer kraftvollen, gedrungenen, beredten Darstellung und Sprache, durch deren Nacktheit und Derbheit er freilich nicht selten Eckel erweckt, eilt er in raschem, ungestümen Gange unverrückt seinem Ziele zu, und läßt nicht eher ab, als bis er das Schändliche seines Gegenstandes von allen Seiten auch der kleinsten, aufgedeckt hat. Vielleicht, daß bisweilen allzugroße Erbitterung gegen Individuen bei ihm obwaltete, vielleicht, daß er die Dinge um sich durch zu schwarze Gläser ansah! dennoch scheint sich seine Strenge auf Liebe zur Wahrheit gegründet zu haben, und beklagenswürdig ist immer ein Zeitalter, das einen solchen Satyr tragen und ertragen kann. Bl.

E m p f i n d u n g.

(Aesthetik.)

Unter *Empfindung* verstehe ich hier das Bewusstsein des Angenehmen oder Unangenehmen, ein Bewusstsein, welches an und für sich nicht aufgelöst und zergliedert werden kann, und demnach auch keiner Erklärung fähig ist.

Nur über diejenigen *Empfindungen* kann man eine philosophische Theorie versuchen, welche durch bestimmte Zustände des Vorstellungsvermögens regelmässig, und sich gleich bleibend erfolgen. Man findet ihre allgemeinen Gesetze, indem man das Verhältniss jener Zustände zu dem Begehrungsvermögen aufsucht.

Mit gewissen Zuständen des Vorstellungsvermögens ist nothwendig und allgemein verknüpft, die Begier sie zu unterhalten; aus diesem Verhältnisse muss dasjenige Gefühl entspringen, welches den Trieb, es zu erhalten und zu erneuern mit sich führt, d. i. Vergnügen, Lust.

Andere Zustände des Vorstellungsvermögens führen allgemein und nothwendig mit sich die Begier, sie aufzuheben; aus diesem Verhältnisse muss dasjenige Gefühl entspringen, welches vom Triebe es zu vernichten begleitet wird, d. i. Missvergnügen, Unlust.

Diejenigen Zustände des Vorstellungsvermögens, welche Lust oder Unlust allgemein und nothwendig mit sich führen, beziehen sich entweder auf Gesetzmässigkeit und Wahrheit in den Erkenntnissen, oder auf Zweck und Gesetzmässigkeit in den Handlungen, oder auf das bloße Spiel der mannigfaltigen Gemüthskräfte, die bei einer Vorstellung zusammen wirken. Ich theile diesem zu Folge die *Empfindungen* in theoretische, praktische und ästhetische.

Die von mir theoretisch genannten *Empfindungen* entstehen durch Beurtheilung von Erkenntnissen nach den Gesetzen und Zwecken des Erkenntnisvermögens; sie betreffen entweder den Inhalt, oder die Form der Erkenntnisse und ihrer Verknüpfung. Zu jenen gehört, zum Beispiel, das Vergnügen am Wahren, zu diesen das Vergnügen über Einheit und Harmonie der Vorstellungen.

Die praktischen *Empfindungen* beziehen sich entweder auf die reine praktische Vernunft, Sittengesetz und Freiheit; (moralische *Empfindungen*) oder auf den Zweck und die Regeln des sinnlichen Begehrungsvermögens; (egoistische *Empfindungen*, eigennütziges *Empfindungen*.)

Die ästhetischen Empfindungen entspringen 1) entweder durch blossen Reitz der Sinnlichkeit; daher z. B. Vergnügen an Mannigfaltigkeit, Neuheit, Reichtum des Stoffes; 2) oder durch die Auffassung der blossen Form eines Gegenstandes; a) so daß die Vermögen bei Auffassung der Form von selbst in eine ungesuchte Harmonie kommen; (Empfindungen des Schönen) b) so daß sie bei Auffassung der Form in Widerstreit gerathen, aber durch Vernunft in Harmonie gesetzt werden; (Empfindungen des Erhabenen.) 3) oder endlich durch ein freies Spiel der Phantasie nach einer Regel mit Verdunkelung des Bewußtseins gegenwärtiger Verhältnisse in Raum und Zeit; (schwärmerische Empfindungen) zu diesen gehören z. B. die Empfindungen des Naiven, des Romantischen.

Eine besondere Fertigkeit in der Empfindung der edelsten theoretischen, praktischen und ästhetischen Gefühle, verbunden mit einem herrschenden Interesse dafür, ist die Empfindsamkeit. H.

F i g u r.

(Aesthetik.)

Figur im weitern Sinne nennt man eine jede von der gemeinen Darstellungsweise verschiedene Art sich auszudrücken; im engern eine jede solche Art sich auszudrücken, durch welche man eine besondere Wirkung auf Leidenschaften, Empfindsamkeit und Geschmack beabsichtigt. Man kann die Figuren theilen; 1) in Hinsicht der Seelenkräfte, auf welche sie vorzüglich und zunächst wirken sollen; Figuren der Leidenschaft, des Abscheus, der Liebe, der Bewunderung, des Witzes u. s. w.; 2) in Hinsicht der Vorstellungen, die sie enthalten; in dieser sind sie: a) Figuren der Sachen; (Vergleichung, Gleichnisse, Beispiel; b) Figuren der Anordnung, (Inversion, *υστερον προτερον*) c) Figuren des Ausdrucks, welche das Mechanische einzelner Wörter, oder der ganzen Zusammensetzung derselben, oder auch den Sinn und die Bedeutung der Wörter betreffen. Herr Adelung hat in seinem Werke über den Deutschen Styl diesen ganzen Gegenstand mit besonderm Scharfsinne behandelt. (1. Th.) H.

V e r-

Verzeichniss

der

in diesen beiden ersten Abtheilungen enthaltenen
Artikel.

A.

- A.** Musik. f. Tongeschlecht. Affettuoso. Musik. S. 31.
Abacus. Baukunst. S. 1. G. B.
Abdruck. Zeichnende Kün- Akustik. Musik. Ebend. B.
fte. Ebend. G. Alcäus. Ebend. G.
Abenteuerlich. Dichtkunst Alexandriner. Dichtkunst.
und bildende Künfte. S. 33. G.
S. 2. H. Alla hreve. Musik. Ebend.
Abguss. Bildende Künfte. B.
S. 3. G. Alla ottava. Musik. Ebend.
Ablauf. Baukunst. S. 4. Alla zoppa. Musik. S. 34.
G. B.
Abzug. Musik. Ebend. B. Allee. Schöne Garten-
Academie. Zeichnende kunst. Ebend. G.
Künfte. Ebend. G. Allegorie. Aesthetik. S. 36.
Academie. Musik. S. 6. B. H.
Academieen. Zeichnende Allegorie. Zeichnende
Künfte. Ebend. G. Künfte. S. 39. G.
Accent. Musik. S. 9. B. Allegretto. Musik. S. 44. B.
Accent. Declamation. S. 10. Allegro. Musik. Ebend. B.
L. Allemande. Musik. S. 45. B.
Acciacatura. Musik. f. Zusam- Allemande. Tanzkunst.
mensschlag. Ebend. G.
Accolade. Musik. S. 11. B. Al Segno. Musik. Ebend. B.
Accord. Malerei. S. 12. G. All' unisono. Musik. S. 46.
Accord. Musik. S. 13. B. B.
Act. Zeichnende Künfte. Alt. Musik. Ebend. B.
S. 14. G. Ambitus. Musik. f. Umfang.
Action. Schauspielkunst. Amoroso. Musik. S. 46. B.
Ebend. L. Amphicord. Musik. S. 47. B.
Adagio. Musik. S. 15. B. Amphitheater. Baukunst.
Adonisch. Dichtkunst. S. 16. Ebend. G.
G. Anakreon. Ebend. G.
Aeneide. Ebend. G. Anatomie. Bildende Kün-
Aeolisch. Musik. f. Tonart, fte. S. 48. G.
Aeschylus. S. 17. G. Andante. Musik. S. 49. B.
Aesthetik. S. 20. H. Angenehm. Aesthetik.
Aesthetisch. S. 21. H. Ebend. H.
Aetzen. Aetzkunst. S. 22. G. Angenehm. Zeichnende
Affect. Schauspielkunst. Künfte. S. 50. G.
S. 23. L. Angloise. Musik. S. 51. B.

Verzeichniß der in diesen beiden Abtheilungen

- | | |
|---|--|
| Anlage. Schöne Künste; S. 51. G. | Auflösung. Musik. f. Dissonanz. |
| Anlage. Schöne Gartenkunst. Ebend. G. | Aufsatz. Baukunst. S. 79. G. |
| Anlauf. Baukunst. f. Ablauf. | Ausschlag. Musik. Ebend. B. |
| Anmuth. Aesthetik, S. 52. H. | Austritt. Aufzug. Dichtkunst. f. Schauspiel. |
| Anordnung. Schöne Künste. S. 55. G. | Augenblick. Zeichnende Künste. S. 80. G. |
| Anordnung. Malerei. S. 56. G. | Ausarbeitung. Ausbildung. |
| Anordnung. Baukunst. S. 58. G. | Ausführung. Schöne Künste, vorzüglich Malerei. S. 81. G. |
| Ansatz. Musik. S. 60. B. | Ausdruck. Aesthetik. S. 82. H. |
| Anschlag. Musik. S. 61. B. | Ausdruck. Bildende Künste. Ebend. G. |
| Anstand. Schauspielkunst. Ebend. L. | Ausdruck. Schauspielkunst. S. 86. L. |
| Anständig. Zeichnende Künste. S. 62. G. | Ausdruck. Musik. S. 90. B. |
| Anticipatio Harmoniae. Musik. f. Vorausnahme. | Ausdruck. Tanzkunst. S. 91. G. |
| Antike. Zeichnende Künste. S. 63. G. | Ausführung. Malerei. f. Ausarbeitung. |
| Antiphonie. Musik. S. 65. B. | Ausführung. Musik. S. 93. B. |
| Applicatur. Appoggiato. Musik. f. Fingersetzung und Tragen. | Ausichten. Schöne Gartenkunst. S. 94. G. |
| Arabesken. Zeichnende Künste. S. 65. G. | Ausweichung. Musik. S. 96. B. |
| Archicembalo. Musik. S. 68. B. | Authentisch. Musik. Ebend. B. |
| Archilochus. Ebend. G. | |
| Argonautika. S. 69. G. | B. |
| Arie. Dichtkunst. S. 70. H. | B. Musik. S. 97. B. |
| Arie. Musik. S. 71. B. | Bach. Schöne Gartenkunst. Ebend. G. |
| Aristophanes. S. 72. Bl. | Balancieren. Zeichnende Künste. S. 98. G. |
| Arkade. Baukunst, f. Bogenstellung. | Ballade. Dichtkunst, f. Romanze. |
| Arpeggio. Arsis. Musik. f. Harpeggio und Ausschlag. | Ballade. Musik. S. 99. B. |
| Affai. Musik. S. 75. B. | Ballet. Musik. Ebend. B. |
| Atlas. Baukunst. Ebend. G. | Ballet. Tanzkunst. S. 100. G. |
| Attika. Baukunst. S. 76. G. | Balkon. Baukunst. S. 102. G. |
| Attischer Säulenfuß. Baukunst. Ebend. G. | Balustrade. Baukunst. S. 103. G. |
| Aubade. Musik. S. 77. B. | Bambochade. Malerei. Ebend. G. |
| Aufführung. Schauspielkunst. Ebend. L. | |
| Aufhaltung. Musik. S. 79. B. | |

enthaltenen Artikel.

- Barbiton. Musik. S. 103. B.
 Bariton. Musik. S. 104. B.
 Baracco. Musik. Ebend. B.
 Basrelief. Bildnerei. Ebend.
 Bass. Musik. S. 106. B.
 Bassett-Horn. Musik. S. 107. B.
 Battement. Musik. f. Mor-
 dent.
 Battuta. Musik. S. 108. B.
 Baryton. Musik. f. Tenor.
 Bauart. Ebend. St.
 Baukunst. S. 109. G.
 Geschichte derselben. S. 112.
 Baum. Schöne Garten-
 kunst. S. 129. G.
 Baumgruppe. Schöne Gar-
 tenkunst. S. 131. G.
 Baumschlag. Malerei.
 S. 132. G.
 Baumwerk. Schöne Gar-
 tenkunst. S. 134. G.
 Bebung. Musik. S. 136. B.
 Begeisterung. Aesthetik.
 Ebend. H.
 Begleitung. Musik. S. 138.
 B.
 Behandlung. Bildende Kün-
 ste. S. 139. G.
 Beiwerk. Zeichnende Kün-
 ste. S. 140. G.
 Beleuchtung. Zeichnende
 Künste. S. 141. G.
 Beredsamkeit. S. 143. H.
 Beschreibendes Gedicht. Dicht-
 kunst. f. Dichtungsarten.
 Besetzung. Musik. f. Or-
 chester.
 Bewegung. Bildende Kün-
 ste. S. 146. G.
 Bewegung. Musik. Ebend. B.
 Bezifferung. Musik. S. 147.
 B.
 Bildlich. Aesthetik. S. 148.
 H.
 Bildnerei. S. 149. G.
 Geschichte derselben. S. 154.
 Unter den Aegyptiern.
 S. 155.
 Unter den Phönicern. S. 157.
 Unter den Persern. Ebend.
 Unter den Hetruriern. S. 158.
 Unter den Griechen. S. 160.
 Unter den Römern. S. 189.
 Bildner der Griechen. S. 168.
 Bildner der Neuern. S. 190.
 Bindung. Musik. S. 207. B.
 Bion. f. Theokrit.
 Blumen. Malerei. S. 208.
 G.
 Bogen. Musik. S. 209. B.
 Bogenflügel. Musik. Ebend.
 B.
 Bogenhammerflügel. Musik.
 Ebend. B.
 Bogenstellung. Baukunst.
 S. 210. St.
 Bosse. Bildnerei. S. 212. G.
 Bourdon. Musik. Ebend. B.
 Bourrée. Musik und Tanz-
 kunst. Ebend. B.
 Boutade. Musik. Ebend. B.
 Brechung. Musik. f. Harpeg-
 gio.
 Brücken. Schöne Garten-
 kunst. S. 213. G.
 Büste. Bildende Künste.
 S. 214. G.

C.

- C. Musik. S. 215. B.
 Cabinet. Bildende Künste.
 Ebend. G.
 Cadenz. Musik. Ebend. B.
 Cäsar. Musik. f. Einschnitt.
 Calandrone. Musik. S. 217.
 B.
 Calissancini. Musik. Ebend.
 B.
 Camayeu. Zeichenkunst.
 Ebend. G.
 Canarie. Musik. S. 218. B.
 Cannelüren. Baukunst.
 Ebend. G.
 Canon. Musik. Ebend. B.
 Canonik. Musik. S. 219. B.
 Cantabile. Musik. Ebend.
 B.
 Cantate. Dichtkunst.
 S. 220. H.
 Cantate. Musik. S. 222. B.
 Cantatille. Musik. Ebend.
 B.

Verzeichniss der in diesen beiden Abtheilungen

- | | |
|--|---|
| Canto fermo. Musik. S. 223. B. | Colorit. Malerei. f. Farbengebung. |
| Capitäl. Baukunst. Ebend. St. | Comma. Musik. S. 265. B. |
| Capriccio. Musik. S. 232. B. | Comparsen. Schauspielkunst. S. 266. L. |
| Caricatur. Bildende Künste. S. 233. G. | Composition. Malerei. f. Zusammensetzung. |
| Carillon. Musik. Ebend. B. | Composition. Musik. S. 267. B. |
| Carton. Fresco-Malerei. S. 234. G. | Concentus. Musik. S. 269. B. |
| Cartusche. Bildende Künste. Ebend. G. | Concert. Musik. Ebend. B. |
| Castagnetten. Musik. S. 235. B. | Concert spirituel. Musik. S. 273. B. |
| Catull. Ebend. Bl. | Concertierend. Musik. Ebend. B. |
| Cavatine. Musik. S. 236. B. | Consonanz. Musik. S. 274. B. |
| Cembalo. Musik. f. Flügel. | Contour. Bildende Künste. f. Umriss. |
| Ces. Musik. Ebend. B. | Contourniert. Bildende Künste. S. 275. G. |
| Chaconne. Musik. S. 237. B. | Contra. Musik. S. 276. B. |
| Charakter. Aesthetik. Ebend. H. | Contrabass. Musik. Ebend. B. |
| Charakter eines Menschen. Dichtkunst. S. 239. H. | Contrapunct. Musik. Ebend. |
| Charakter. Bildende Künste. S. 245. G. | Contrast. Aesthetik. S. 279. H. |
| Charakter. Musik. S. 246. B. | Contrast. Bildende Künste. S. 280. G. |
| Charakter. Declamation. S. 248. W. | Contrast. Musik. S. 283. B. |
| Charakter. Baukunst. S. 251. G. | Contrast. Schöne Gartenkunst. Ebend. G. |
| Chor. Dichtkunst. S. 253. H. | Contrasubject. Musik. f. Gefatz. |
| Chor. Musik. Ebend. B. | Cornet. Musik. S. 285. B. |
| Chor. Drama der Alten. S. 255. Bl. | Cornische. Baukunst. f. Kranz. |
| Choral. Musik. S. 257. B. | Corno. Musik. f. Waldhorn. |
| Choregraphie. Tanzkunst. S. 258. G. | Corridor. Baukunst. S. 286. G. |
| Choriambus. Choriambisch. Dichtkunst. S. 259. G. | Copie. Bildende Künste. Ebend. G. |
| Chorton. Musik. f. Temperatur. | Costum. Bildende Künste. f. das Uebliche. |
| Chromatisch. Musik. S. 260. B. | Coupiere. Musik. S. 287. B. |
| Cis. Musik. S. 261. B. | Couplet. Musik. Ebend. B. |
| Cithara. Musik. S. 262. B. | Courante. Musik. Ebend. B. |
| Clarinetten. Musik. Ebend. B. | Crescendo. Musik. S. 288. B. |
| Clausel. Musik. S. 263. B. | Cupel. Baukunst. Ebend. G. |
| Clavier. Musik. Ebend. B. | |
| Clavis. Musik. S. 264. B. | |
| Coda. Musik. Ebend. B. | |
| Cölestin. Musik. S. 265. B. | |
| Coloraturen. Musik. Ebend. B. | |

D.

D. Musik. S. 289. B.

Da-

enthaltenen Artikel.

- | | |
|---|---|
| <p>Da Capo. Musik. S. 289. B.
 Daktylus. Daktylisch. Dicht-
 kunst. S. 290. G.
 Dämpfer. Musik. Ebend. B.
 Decime. Musik. S. 291. B.
 Decimole. Musik. Ebend. B.
 Deckengemähde. S. 292. G.
 Declamation. S. 294. L.
 Decoration. Decorationen. Bil-
 dende Künste, Mahle-
 rei und Schauspiel-
 kunst. S. 302. G.
 Denkmahl. Bildnerei, Bau-
 kunst, schöne Garten-
 kunst. S. 305. G.
 Des. Musik. S. 306. B.
 Details. Bildende Künste.
 Ebend. G.
 Diagramma. Musik. S. 307. B.
 Diapason. Musik. Ebend. B.
 Diapente. Musik. S. 308. B.
 Diaphonie. Musik. Ebend. B.
 Diasteme. Musik. Ebend. B.
 Diatonisch. Musik. S. 309. B.
 Dichten. Ebend. H.
 Dichter. S. 311. H.
 Dichtkunst. Dichtungsarten.
 Ebend. H.
 Dichtsäulig. Baukunst. S. 318.
 G.
 Dielenkopf. Baukunst. Ebend.
 G.
 Diesis. Musik. S. 319. B.
 Dimensionen. Zeichnende
 Künste. Ebend. G.
 Diminuendo. Musik. S. 320.
 B.
 Diminutio. Musik. Ebend. B.
 Dis. Musik. S. 321. B.
 Discant. Musik. Ebend. B.
 Disdiapason. Musik. S. 322. B.
 Disposition. Malerei. S. 323.
 G.</p> | <p>Dissonanz. Musik. S. 323. B.
 Distichon. Dichtkunst.
 S. 326. G.
 Dithyrambus. Dichtkunst.
 Ebend. G.
 Ditonus. Musik. S. 327. B.
 Divertimento. Musik. Ebend.
 B.
 Dizeugmenon. Musik. S. 328.
 B.
 Docken. Baukunst. Ebend.
 G.
 Dolce. Musik. Ebend. B.
 Dom. Baukunst. S. 329. G.
 Dominante. Musik. Ebend. B.
 Doppeloctave. Musik. Ebend.
 B.
 Doppelschlag. Musik. Ebend.
 Dorisch. Musik. S. 330. B.
 Drama. Aesthetik. S. 331.
 H.
 Drama. Geschichte des-
 selben. Ebend. Bl.
 Draperie. Bildende Künste.
 S. 336. G.
 Dreiklang. Musik. S. 339. B.
 Dreischlitz. Baukunst. S. 340.
 G.
 Dreistimmig. Musik. S. 341. B.
 Drucker. Malerei. Ebend.
 G.
 Ductus. Musik. S. 342. B.
 Duett. Musik. Ebend. B.
 Duodecime. Musik. S. 343. B.
 Dur. Musik. S. 344. B.
 Durchgang. Musik. S. 345. B.
 Durchschnitt. Baukunst.
 S. 346. G.
 Durchsicht. Schöne Garten-
 kunst. Ebend. G.
 Durchzeichnen. S. 347. G.
 Dürftig. Bildende Künste.
 S. 348. G.</p> |
|---|---|

E.

- | | |
|--|--|
| <p>E. Musik. S. 349. B.
 Ebene. Schöne Garten-
 kunst. Ebend. G.</p> | <p>Ebenmaafs. Baukunst. f.
 Symmetrie.</p> |
|--|--|

Verzeichniss der in diesen beiden Abtheilungen

- | | |
|---|---|
| Echinus. Baukunst. S. 350. G. | Entgegenstellung. Malerei. S. 380. G. |
| Echo. Musik. Ebend. B. | Entwurf. Zeichnende Künste. S. 381. G. |
| Edel. Aesthetik. S. 351. H. | Episches Gedicht. f. Heldengedicht. |
| Eigenthümliche Farbe. Malerei. S. 356. G. | Episode. Episch. Zeichnende Künste. Ebend. G. |
| Einbildungskraft. Aesthetik. Ebend. H. | Epode. Epodisch. Dichtkunst. S. 383. G. |
| Einbürg. Musik. S. 357. B. | Equiliber. Zeichnende Künste. f. Gleichgewicht und Ponderation. |
| Eindruck. Schöne Künste. S. 358. G. | Erfindung. Aesthetik. S. 384. H. |
| Einfalt. Aesthetik. Ebend. H. | Erfindung. Zeichnende Künste. S. 386. G. |
| Einfalt. Bildende Künste. S. 361. G. | Erhaben. Aesthetik. S. 389. H. |
| Eingelegte Arbeit. Bildende Künste. f. Marquetterie und Mosaik. | Es. Musik. S. 394. B. |
| Einheit. Einheiten. Aesthetik. Ebend. H. | Espressivo. Musik. Ebend. B. |
| Einklang. Musik. S. 362. B. | Euouae. Musik. S. 395. B. |
| Einschnitt. Musik. S. 265. B. | Euphon. Musik. Ebend. B. |
| Einsiedelei. Schöne Gartenkunst. S. 366. G. | Euripides. S. 396. Bl. |
| Eintheilung. Baukunst. S. 367. G. | Extremitäten. Bildende Künste. S. 398. G. |
| Eintritt. Musik. S. 368. B. | F. |
| Einziehung. Baukunst. S. 369. G. | F. Musik. S. 400. B. |
| Ekbole. Musik. Ebend. B. | Fa. Musik. Ebend. B. |
| Ekloge. Dichtkunst. Ebend. G. | Fabel. Aesthetik. Ebend. H. |
| Eklysis. Musik. Ebend. B. | Fabel. Zeichnende Künste. S. 402. G. |
| Eegie. Dichtkunst. S. 370. H. | Façade. Fassade. Baukunst. S. 403. G. |
| Email. Malerei. f. Schmelz. | Fagott. Musik. Ebend. B. |
| Embouchüre. Musik. S. 372. B. | Falsch. Musik. S. 404. B. |
| Emmeleis. Musik. Ebend. B. | Falsches Licht. Malerei. S. 405. G. |
| Empfindung. Aesthetik. S. 647. H. | Falset. Musik. Ebend. B. |
| Emphasis. Declamation. S. 372. L. | Falten. Faltenwurf. Zeichnende Künste. S. 406. G. |
| Englischer Tanz. f. Angloise. | Fanfare. Musik. S. 408. B. |
| Englisch Horn. Musik. Ebend. B. | Farbengebung. Malerei. S. 409. G. |
| Enge. Musik. S. 373. B. | Färbung. Malerei. S. 411. G. |
| Enharmonisch. Musik. S. 374. B. | Fatigieren. Malerei. Ebend. G. |
| Enkaustik. Malerei. S. 376. G. | Feindschaftlich. Malerei. S. 412. G. |
| Entfernung. Zeichnende Künste. f. Ferne. | Feld. Baukunst. Ebend. G. |
| | Fer- |

enthaltenen Artikel.

- Fermate.** Musik. S. 412. B.
Ferne. Malerei. S. 414. G.
Fernsüßig. Baukunst. Ebend. G.
Fes. Musik. Ebend. B.
Fest. Festigkeit. Zeichnen-
 de Künste. S. 415. G.
Figur. Aesthetik. S. 648. H.
Figur. Zeichnende Kün-
 ste. S. 415. G.
Figur. Figuriert. Musik. S. 416. B.
Figur. Tanzkunst. S. 417.
Figurant. Tanzkunst. Ebend.
Figurine. Bildende Kün-
 ste. Ebend. G.
Finale. Musik. S. 418. B.
Fingerfetzung. Musik. Ebend. B.
Fis. Musik. S. 419. B.
Flaches Schnitzwerk. Bildne-
 rei. f. Basrelief.
Flageolet. Musik. Ebend. B.
Flau. Malerei. S. 420. G.
Fleisch. Fleischfarbe. Mahle-
 rei. S. 421. G.
Fleischhaltung. Malerei.
 S. 422. G.
Fleiss. Fleissig. Schöne Kün-
 ste. Ebend. G.
Fließend. Schöne Künste.
 S. 423. G.
Flöte. Musik. S. 424. B.
Flüchtig. Schöne Künste.
 S. 426. G.
Flügel. Musik. Ebend. B.
Flügel. Baukunst. S. 427. G.
Fluss. Schöne Garten-
 kunst. Ebend. G.
Folie d'Espagne. Musik und
 Tanzkunst. S. 429. B.
Forlane. Musik und Tanz-
 kunst. Ebend. B.
Form. Aesthetik. Ebend. H.
Form. Bildende Künste.
 S. 430. G.
Forme. Bildende Künste.
 S. 432. G.
Formschneidekunst. Zeich-
 nende Künste. Ebend. G.
Fortbien. Musik. S. 433. B.
Forte. Musik. Ebend. B.
Fortschreitung. Musik. S. 434. B.
Frei. Freiheit. Malerei.
 Ebend. G.
Fresco. Malerei. S. 435. G.
Freundschaftliche Farben. Mah-
 lerei. Ebend. G.
Fries. Baukunst. S. 436. G.
Frisch. Frischheit. Malerei.
 Ebend. G.
Fruchtschnur. Baukunst.
 S. 437. G.
Fruchstück. Malerei. Ebend. G.
Führer. Musik. S. 438. B.
Fuge. Musik. S. 439. B.
Fundamental-Bass. Musik.
 f. Grundbass.
Fuoco. Musik. S. 441. B.
Furioso. Musik. Ebend. B.
Fuss. Dichtkunst. S. 442. G.
Fuss. Musik. S. 443. B.
Fuss. Baukunst. S. 444. G.

G.

- G.** Musik. S. 445. B.
Gaillarde. Musik. Ebend. B.
Galerie. Baukunst. Ebend. G.
Galerie. Bildende Künste.
 S. 446. G.
Gambe. Musik. Ebend. B.
Gang. Gänge. Schöne Gar-
 tenkunst. S. 447. G.
Ganz. Schöne Künste.
 S. 448. G.
Gartenkunst. Aesthetik.
 S. 449. H.
Gärten. S. 453. G.
Die schwebenden zu Baby-
lon. S. 454.
Der Perser. S. 455.
Der Griechen. S. 456.
Der Römer. S. 457.
Neuere in Italien. S. 458.
Französische. S. 459.
Holländische. S. 461.
Engländische. Ebend.
Der Chineser. S. 463.

Gar-

Verzeichniß der in diesen beiden Abtheilungen

- Gartenplatz. Schöne Gartenkunst. S. 464. G.
 Gavotte. Musik. S. 465. B.
 Gebälke. Baukunst. Ebend. St.
 Gebäude. Baukunst. S. 468. G.
 Gebäude. Zeichnende Künfte. S. 469. G.
 Gebehrden. Schauspielkunst. Ebend. L.
 Gebehrden. Tanzkunst. S. 470. G.
 Gebehrdenkunst. f. Mimik.
 Gebrochen. Schöne Künfte. S. 471. G.
 Gebunden. Musik. f. Bindung und Obligat.
 Gebüsch. Schöne Gartenkunst. Ebend. G.
 Gedanken. Schöne Künfte. S. 472. G.
 Gedicht. f. Dichten.
 Gedruckt. Baukunst. S. 473. G.
 Gefährte. Musik. Ebend. B.
 Gefühl. Schöne Künfte. S. 474. G.
 Gegenbewegung. Musik. Ebend. B.
 Gegend. Malerei und schöne Gartenkunst. S. 475. G.
 Gegendruck. Zeichnende Künfte. Ebend. G.
 Gegensatz. Aesthetik. Bildende Künfte. Musik. Schöne Gartenkunst. f. Contrast.
 Gegensatz. Musik. S. 476. B.
 Gegenschräffieren. Zeichnende Künfte. Ebend. G.
 Gegenstand. Schöne Künfte. S. 477. G.
 Gegenstück. Bildende Künfte. f. Seitenstück.
 Gehölz. Schöne Gartenkunst. Ebend. G.
 Geist. Aesthetik. S. 478. H.
 Gekünstelt. Schöne Künfte. S. 478. G.
 Gekuppelt. Baukunst. S. 479.
- Geländer. Baukunst. Ebend. St.
 Geleckt. Malerei. S. 481. G.
 Gelenke. Zeichnende Künfte. Ebend. G.
 Geltung. Musik. Ebend. B.
 Gemälde. Malerei. S. 482. G.
 Gemälde. Dichtkunst. Ebend. G.
 Gemälde. Musik. S. 483. G.
 Gemein. Schöne Künfte. S. 484. G.
 Generalbass. Musik. Ebend. B.
 Genie. Aesthetik. S. 486. H.
 Georgika. Dichtkunst. S. 489.
 Ges. Musik. Ebend. B.
 Gesang. Musik. S. 490. B.
 Geschmack. Aesthetik. S. 493. H.
 Geschnittene Steine. Bildende Künfte. Ebend. G.
 Gesicht. Zeichnende Künfte. S. 499. G.
 Gesichtspunct. Zeichnende Künfte. Ebend. G.
 Gesims. Baukunst. S. 500. St.
 Getümmel. Zeichnende Künfte. S. 502. G.
 Gewand. Zeichnende Künfte. S. 503. G.
 Gezwungen. Schöne Künfte. S. 504. G.
 Giebel. Baukunst. S. 505. G.
 Gigantesk. Gigantisch. Bildende Künfte. S. 506. G.
 Gigue. Musik. Ebend. B.
 Gis. Musik. Ebend. B.
 Glasmalerei. S. 507. G.
 Glasur. Malerei. S. 509. G.
 Gleichgewicht. Zeichnende Künfte. S. 510. G.
 Glieder. Baukunst. S. 511. St.
 Gliscato. Musik. S. 515. B.

Gly-

enthaltenen Artikel.

Glykonisch. Dichtkunst.
S. 515. G.

Gold. Malerei. S. 516. G.

Gothisch. Schöne Künste.
Baukunst. Zeichnende
Künste. S. 517. G.

Götterlehre. Bildende Kün-
fte. S. 518. G.

Gradation. Bildende Kün-
fte. S. 532. G.

Grau in Grau. Malerei.
f. Grisaille.

Grave. Musik. S. 533. B.

Gravieren. Gravirkunst. S. 534.
G.

Grazie. Aesthetik. f. An-
muth.

Grazie. Tanzkunst. S. 534.

Grell. Malerei. S. 536. G.

Griechische Künstler. Zeich-
nende Künste. Ebend.

Grisaille. Malerei. S. 538.
G.

Groppa. Musik. S. 539. B. *)

Gross. Aesthetik. f. Erha-
ben.

Grotte. Wasserbaukunst.
S. 539. D.

Grottesken. Bildende Kün-
fte. S. 543. G.

Grund. Malerei. S. 545. G.

Grundbass. Musik. S. 546. B.

Grundriss. Baukunst. S. 547.
G.

Grundsatz der schönen Künste.
Aesthetik. Ebend. H.

Gründen. Kupferstecher-
kunst. S. 548. G.

Gruppe. Gruppieren. Zeich-
nende Künste. Ebend.

G. *)

Guitarre. Musik. S. 551. B.

Gut. Aesthetik. Ebend. H.

Gut. Musik. S. 552. B.

H.

H. Musik. S. 553. B.

Hässlich. Aesthetik. Ebend.
H.

Hain. Schöne Garten-
kunst. S. 555. G.

Halbe Farbe. Malerei.
S. 556. G.

Halber Ton. Musik. Ebend.
B.

Halbschatten. Malerei.
S. 557. G.

Haltung. Malerei. Ebend.
G.

Haltung. Schauspiel-
kunst. S. 559. L.

Handlung. Aesthetik. S. 560.
H.

Handlung. Schauspiel-
kunst, f. Action.

Handlung. Tanzkunst.
S. 563. G.

Handlung, episodische Tanz-
kunst. S. 564. G.

Harfe. Musik. S. 565. B.

Harfenbass. Musik. S. 567. B.

Harmonie. Musik. Ebend. B.

Harmonie. Malerei. S. 572.
G.

Harmonik. Musik. S. 574. B.

Harmonika. Musik. S. 576. B.

Harmonische Theilung. Harmo-
nische Töne. Musik. f. Thei-
lung und Ton.

Harpeggio. Musik. S. 577. B.

Hart. Schöne Künste.
S. 578. G.

Hauptgeims. Baukunst.
S. 579. St.

Hauptsatz. Musik. S. 579. B.

Hauptton. Musik. S. 580. B.

Heldengedicht. Dichtkunst.
S. 582. H.

Hell-

*) Des Herausgebers Schuld ist es nicht, daß Ein und dasselbe Wort in Beziehung auf die Musik anders, und in Beziehung auf die Malerei wieder anders geschrieben ist, und diese beiden Artikel dadurch so weit von einander zu stehen kommen. Er ist überzeugt, daß, trotz der Autorität aller Musiker, dennoch die letztere Rechtschreibung die richtigere ist, und darauf kommt doch, wie ihn dünkt, in einem Wörterbuche etwas an.

Verz. der in diesen beid. Abtheil. enthaltenen Artik.

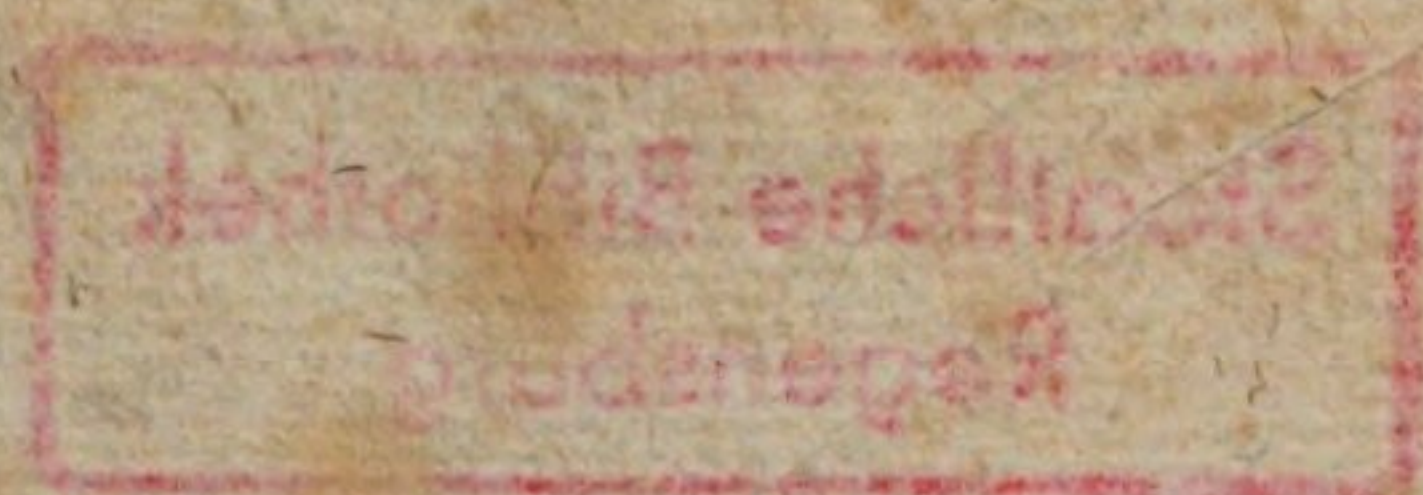
- | | |
|------------------------------|---------------------------------|
| Helldunkel. Zeichenkunst. | I. |
| Mahlerei und Kupfer- | |
| stecherkunst. S. 584. G. | Jambus. Dichtkunst. S. 614. |
| Heroide. Dichtkunst. S. 587. | Ideal. Aesthetik. S. 615. H. |
| G. | Idylle. Idyllisches Gedicht. |
| Heroisch. Aesthetik. S. 588, | Dichtkunst. S. 616. H. |
| H. | Ikonomie. Bildende Kün- |
| Hesiod. S. 588. E. | fte. S. 618. G. |
| Heterogen. Musik. f. Ho- | Ilias. S. 619. E. |
| mogen. | Ilias. S. 628. Hm. |
| Hexameter. Dichtkunst. | Illuminieren. Zeichen- |
| S. 596. G. | kunst. S. 633. G. |
| Hirtengedicht. Dichtkunst. | Imbroglia. Musik. Ebend. B. |
| f. Idyllisches Gedicht. | Impastieren. Malerei. Ku- |
| Historie. Historisches Ge- | pferstecherkunst. |
| mälde. S. 599. G. | S. 634. G. |
| Hoboe. Musik. Ebend. B. | Inganno. Musik. f. Trug- |
| Holzchnitt. Zeichnende | schluss. |
| Künste. S. 600. G. | Insell. Wasserbaukunst. |
| Homer. Ebend. E. | Schöne Gartenkunst. |
| Homer. S. 603. Hm. | S. 634. D. |
| Homogen. Musik. S. 606. B. | Instrument. Musik. S. 637. B. |
| Homophonie. Musik. Ebend. | Instrumentalmusik. Musik. |
| B. | S. 638. B. |
| Horaz. S. 607. Bl. | Interessant. Aesthetik. S. 640. |
| Horn. Hornmusik. Musik. | H. |
| S. 610. B. | Intermezzo. Musik. f. Zwi- |
| Hügel. Schöne Garten- | schenstück. |
| kunst. S. 611. G. | Interpunction. Declamati- |
| Hymne. Dichtkunst. Ebend. | on. S. 641. L. |
| Hypaton. Musik. S. 612. B. | Intervall. Musik. S. 643. B. |
| Hyper. Hypo. Musik. Ebend. | Intrade. Inversio. Musik. |
| B. | f. Ouvertüre und Umkehrung. |
| Hyperboläon. Musik. Ebend. | Jonisch. Musik. S. 645. B. |
| B. | Juvenal. S. 646. Bl. |
| Hypokritisch. Musik. S. 613. | |
| B. | |

Nachtrag einiger Druckfehler in der ersten Abtheilung.

- S. 266. Z. 15. statt d e r Violinen , lies d e n Violinen.
 — 268. — 9. v. u. statt Kenntniss — Kenntnisse.
 — — — 4. — — — Tonstücke — Tonstücken.
 — 288. — 21. statt h i e v o n , lies h i e r a n .
 — 319. — 23. — ein n u r einen , lies ein u m einen.
 — 323. — 6. — Disdiapaso , lies Disdiapason.
 — 329. — 3. — selbiger lies selbigen.
 — — — 6. — Quin - Sexten lies Quint - Sexten.
 — 345. — 1. — h i n t e r lies u n t e r .

Druckfehler in der zweiten Abtheilung.

- S. 358. Z. 4. statt j e n e m lies j e d e m .
 — — — 28. — Mozards — Mozarts.
 — 372. — 18. — einen — zwei.
 — 381. — 20. — La Fade — La Fage.
 — 384. — 3 - 4. — mehrere — mehrern.
 — 395. — 9. v. u. statt Chladin lies Chaldni.
 — 407. — 25. statt Caraccio lies Carraccio.
 — 415. — 15. — voraus sehen , lies voraus gesehen haben.
 — — letzte Zeile statt läßt , lies lassen.
 — 435. Z. 1. statt Saubarkeit lies Sauberkeit. Eben so S. 438.
 Z. 8.
 S. 437. Z. 4. statt Backuyfen lies Backhuyfen.
 — 442. letzte Zeile statt Dochmius lies Dochimus.
 — 505. Z. 26. statt bei runden Dächern , lies da man runde Dä-
 cher annimmt.
 S. 517. Z. 7. v. u. statt schon jetzt , lies noch jetzt.
 — 523. — 14. 15. streiche man die Worte und Schauder
 aus.
 S. 538. Z. 24. statt 2. Th. 13. S. lies 2. Th. 43. S.
 — 569. — 7 - 6. v. u. statt der Melodie vor der Harmonie , lies
 der Harmonie vor der Melodie.
 S. 572. Z. 9. statt ganz lies ohngefähr.
 S. 636. Z. 8. v. u. statt der Insel , lies auf der Insel.



Neckung einiger Töne in der ersten

Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten

Stimme. Die Töne sind in der ersten

Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten

Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten
Stimme. Die Töne sind in der ersten

Staatliche Bibliothek
Regensburg

Grohmann, Johann Gottfried / Grohmann, Johann Gottfried / Blümner,
Heinrich,

Kurzgefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste

Bd.: 1,2

Leipzig 1795

Regensburg, Staatliche Bibliothek -- 999/Art.9(2)
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11081342-5
VD18 15562069-001